Sammelbände

International Musical Society, Oskar Fleischer, ...

Digitized by Google

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305

SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Vierter Jahrgang 1902—1903

Herausgegeben von

Oskar Fleischer und **Johannes Wolf**

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Digitized by Google

ML5
I61

Digitized by Google

INHALT.

Seite

Oswald Koller (Wien).

Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen 1

Friedrich Ludwig (Potsdam).

Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts 16

Julien Tiersot (Paris).

Ronsard et la musique de son temps 70

Edward J. Dent (Cambridge).

The Operas of Alessandro Scarlatti 143

Rosa Newmarch (Londres).

Mily Balakireff 157

Otto Wagner (Galatz).

Das rumänische Volkslied 164

Alfred Einstein (München).

Zum 48. Bande der Händel-Ausgabe 170

S. de Lange (Stuttgart).

Satzfehler (?) bei Bach 173

Berichtigung 174

Alfred Heuß (Leipzig).

Die Instrumentalstücke des »Orfeo« 175

W. Barclay Squire (London).

Purcell's Music of the Funeral of Mary II 225

Arnold Schering (Leipzig).

Zur Bach-Forschung 234

Wilhelm Altmann (Friedenau-Berlin).

Spontini an der Berliner Oper 244

Otto Heilig (Ettlingen).

Slowakische, griechische, walachische und türkische Tänze, Lieder u. s. w. . 293

O. Abraham und E. M. v. Hornbostel (Berlin).

Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner 302

Hermann Müller (Paderborn).

Zum Text der Musiklehre des Joannes de Grocheo 361

Horace Wadham Nicholl (London).

Entgegnung 369

A. J. Hipkins (London).

Dorian and Phrygian 371

Oscar Chilesotti (Bassano-Vicenza).

Francesco da Milano 382

Digitized by Google

Seite

Alfred Heuß (Leipzig).
Die venetianischen Opern-Sinfonien 404
Albert Mayer-Reinach (Berlin).
Carl Heinrich Graun. La battaglia del Re di Prussia 478
J.-G. Prodhomme (Paris).
Marie Fel (1713—1794) 485
Wilhelm Altmann (Friedenau-Berlin).
Meyerbeer-Forschungen 519
Robert Lach (Lussingrande).
Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin 535
H. Riemann (Leipzig).
Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift 558
H. E. Wooldridge (London).
The Latest Collection of Early English Music 570
Frederick Niecks (Edinburgh).
The foundations of Harmony 577
Robert Lach (Lussingrande).
Über einen interessanten Spezialfall von »Audition colorée« 589
Volkslieder in Lussingrande 608
Ilmari Krohn (Helsingfors).
Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? . 643
F. W. Galpin (Hatfield, near Harlow).
Aztec Influence on American Indian Instruments 661
Hugo Goldschmidt (Berlin).
Monteverdi's Ritorno d'Ulisse 671
J. W. Enschedé (Overveen).
Zur Battaglia del Re di Prussia 677
Amalie Arnheim (Berlin).
Le devin du village von Jean Jacques Rousseau und die Parodie Les amours de Bastien et Bastienne 686
J.-G. Prod'homme (Paris).
Les Musiciens Français à Rome (1803—1903) 728
Hugo Botstiber (Wien).
Musicalia in der New York Public Library 738

Digitized by Google

Die beste Methode, Volks- und volksmäfsige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisoh zu ordnen

von

Oswald Koller.

(Wien.)

Melodien nach ihrer musikalischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen ist meines Wissens noch nicht versucht worden. Mittelalterliche Handschriften ordnen, wenn sie einen Index der in ihnen enthaltenen Kompositionen anlegen, dieselben nach den Textanfängen, und auch bei neueren Volkslied-Sammlungen hat noch immer der Text so sehr im Vordergrunde gestanden, daß man die Melodien oft gar nicht aufnahm (Uhland) oder sie doch nur als Beigabe zu den anderweitig — alphabetisch oder sachlich (Böhme, Erk) geordneten Texten ansah.

Sollen Melodien lexikalisch geordnet werden, so können je nach Beschaffenheit und Eigenschaften der zu verzeichnenden Musikstücke verschiedene Anordnungen getroffen werden. Dieselben können entweder von harmonischen, oder von rhythmischen, oder von melodischen Prinzipien ausgehen.

Eine Anordnung nach *harmonischen* Prinzipien stützt sich auf die Tonarten. Selbstverständlich ist durch eine solche Einteilung allein eine ins Detail gehende Registrierung nicht möglich, sondern die Einteilung nach Tonarten ergiebt nur Hauptgruppen, die selbst wieder einer Gliederung im Einzelnen bedürfen. Es werden auch nicht alle Gattungen von Musik eine Einteilung nach Tonarten gleich gut vertragen. So alle moderne Musik, weil wir darin nur mehr zwei Tonarten, Dur und Moll, besitzen. Wohl aber ist es ganz gut durchführbar, gregorianische Melodien, Messen- und Motetten-Motive mittelalterlicher Meister und dergleichen nach diesem Prinzip einzureihen. Auch beim Volksliede, namentlich wenn es in ältere Zeit hinaufreicht, sind die Tonarten so verschieden, daß es, wenn die Absichten des Sammlers dahin gehen, sich immerhin lohnt, eine derartige Einteilung anzuwenden. Zwei Dinge wären jedoch hierbei zu bemerken. Erstens, daß mitunter verschie-

Digitized by Google

dene Melodien zu demselben Text in verschiedenen Tonarten stehen[1]. So sind bei Böhme Nr. 20 die zwei ersten Melodien äolisch, die beiden folgenden jonisch; ebendaselbst ist Nr. 204a dorisch, Nr. 204b jonisch; Nr. 279 mixolydisch, Nr. 280 dorisch. In diesem Falle hilft nichts anderes als ein Index der Texte, der überhaupt bei gar keiner Art der Anordnung entbehrt werden kann, weil sich verschiedene Melodien zu gleichen Texten auf keine andere Weise als durch einen textlichen Index nachweisen lassen. Der zweite bemerkenswerte Umstand ist, daß (besonders beim Volkslied) eine Melodie mitunter in einer anderen Tonart anfängt, in einer anderen schließt. So ist bei Böhme, a. a. O., Nr. 23 mixolydisch mit dorischem Schluß, Nr. 36 jonisch mit äolischem Schluß, Nr. 106 mixolydisch mit phrygischem Schluß u. s. w. In diesem Falle müßte sich der Sammler entscheiden, ob er den Anfang oder das Ende der Melodie für maßgebend erachten will. Theoretische Gründe sprechen für das letztere, praktische für das erstere. Denn nicht nur, daß in allen diesen Fällen die Tonalität gleich zu Anfang ganz klar hervortritt und daß, wenn man sich nach dem Ende richten wollte, nach der zum Schlusse empfohlenen Methode allerlei kuriose Melodie-Bildungen sich ergeben würden; — auch wenn nur ein Bruchstück einer unbekannten Melodie zur Konstatierung vorliegt, ist es viel öfter der Anfang als das Ende einer Melodie. Es wäre also die Klassifizierung nach dem Anfang vorzuziehen. In zweifelhaften Fällen könnte zu dem Auskunftsmittel gegriffen werden, daß die Melodie unter beiden Kategorien registriert wird, allenfalls mit einer Anmerkung, worin die Unregelmäßigkeit konstatiert wird. Hierbei möge auch bemerkt werden, daß die lydische Tonart sich beim Volkslied nicht vorfindet und eben so wenig — was hier nachzuweisen nicht der Ort ist, sich aber aus der Anwendung meiner Methode der Melodie-Verzeichnung ergiebt — die phrygische. Alle scheinbar phrygischen Volkslied-Melodien sind entweder jonisch mit Terzschluß, oder äolisch mit Quintschluß. Somit blieben für das Volkslied nur vier Tonarten in Betracht zu ziehen: Jonisch, Mixolydisch, Äolisch, Dorisch. Jedenfalls ist die Einteilung nach Tonarten nur als Haupteinteilung verwendbar und bedarf weiterer Unterteilungen.

Eine Einteilung nach *rhythmischen* Prinzipien ist von Zahn in seinen »Melodien des evangelischen Kirchenliedes« durchgeführt worden. Er ordnet die Melodien zuerst nach der Zahl der Verszeilen in 2-zeilige, 3-zeilige, 4-zeilige u. s. w. Innerhalb dieser Gruppen finden wieder Unterabteilungen statt nach dem Metrum; zuerst die jambischen, dann die trochäischen, amphibrachyschen dactylischen Metra, dann die gemischten

1) Da die geforderten Beispiele der Methode Böhme's Altdeutschem Liederbuch entnommen sind, so sind auch alle anderen Belege soviel als möglich daher.

Digitized by Google

Metra: jambisch-trochäisch, jambisch-amphibrachysch, jambisch-dactylisch u. s. w. in allen Kombinationen. Die dadurch entstandenen Gruppen werden geordnet nach der Zahl der in einer Zeile enthaltenen Silben und zwar von der geringsten Silbenzahl zur höchsten aufsteigend. Finden sich endlich unter dem gleichen Versmaß mehrere Melodien, so sind sie nach der Zeit ihres Erscheinens in chronologischer Folge aufgeführt.

Das ist ein sehr praktisches System; aber eben für nichts anderes zu gebrauchen als für das protestantische Kirchenlied. Denn abgesehen davon, daß diese Methode nur für Vokalmusik und da nur dann zu gebrauchen ist, wenn die Melodie vollständig gegeben ist, so ist die Methode nur dann anwendbar, wenn, wie eben beim protestantischen Kirchenlied, auf jede Silbe eine Note fällt. Die ausgedehnten melismatischen Verzierungen der Volkslied-Melodie, die Refrains, die durch Binnenreime unterteilten Zeilen in diesem System so unterzubringen, daß eine gegebene Melodie zweifellos an den richtigen Platz eingestellt, respektive eine unbekannte gefunden werden kann, dürfte auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen.

Es bleibt also noch das dritte Prinzip übrig, die Melodien nach ihrer *melodischen* Beschaffenheit zu ordnen, das heißt nach der Höhe und Tiefe der die Melodie bildenden Töne. Zu diesem Zwecke ist es praktisch, die Melodien erst in Buchstaben umzuschreiben und nach diesen zu ordnen. Statt mich in theoretische Erörterungen einzulassen, möge es mir gestattet sein, auseinander zu setzen, welche Erfahrungen ich bei meinen eigenen, nach diesem Prinzip geordneten Sammlungen über weltliche Musik des Mittelalters gemacht habe und welche Umstellungen meines Zettel-Materiales ich vornehmen mußte, um endlich zu einer Anordnung zu gelangen, welche meinen Wünschen und Bedürfnissen entspricht.

Eine Scheidung nach Sprachen nahm ich nicht vor; denn es lagen nicht nur textlose Kompositionen vor, bei welchen einen Text beizusetzen von dem Schreiber vergessen worden war; es finden sich auch dieselben Kompositionen mit verschiedensprachigen Texten (*Fortuna desperata*, Rom, Casanat., O V 208, fol. 102; Paris, nouv. acq. fr. 4379, fol. 40; Cortona, 95, fol. 17 — aber *Fortune desperée*, Brit. mus., addit. 31922, fol. 4. *Le serviteur*, Dijon, 295, fol. 88; Trid. 90, 358; Perugia, Bibl. Comm., G. 20, fol. 77; Florenz, Riccard., 2794, fol. 22; Florenz, Bibl. Naz., Cod. Magliabech. 59, fol. 278; Paris, nouv. acq. fr. 4379, fol. 25; Pavia, 362, fol. 40; Odhecaton, 37 — aber *Jo son tuo servitor*, Paris, Ms. franç. 15123, fol. 92). Für Volkslied-Sammlungen ist diese sprachliche Verschiedenheit von keiner Bedeutung, da derartige Sammlungen voraussichtlich immer nur einsprachig sein werden.

Ich schrieb also die Melodie-Anfänge in Buchstaben um (statt *h* und *b* gebrauchte ich ausschließlich *b*, Alterationen des Tones durch ♭ oder ♮

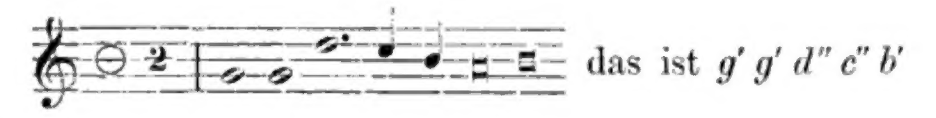
Digitized by Google

wurden nicht bezeichnet) und ordnete diese Buchstaben nach dem sprachlichen Alphabet ohne Rücksicht auf die dadurch bezeichnete Tonhöhe; also zuerst alle Melodien die mit *A* anfingen, dann die mit *B*, *C* u. s. w. bis *G*. Innerhalb jeder Gruppe wieder nach dem zweiten Buchstaben, diese Untergruppen nach dem dritten u. s. w., so lange, bis eine genügende Differenzierung erzielt war, ganz wie in einem Wörter-Lexikon. Diese Ordnung hatte den Nachteil, daß hier unzusammengehörige und unverwandte Melodien zusammen kamen, verwandte getrennt waren, daß Melodien in verschiedenen Tonhöhen, *a* und *a'*, *b* und *b'*, durcheinander kamen; daß überhaupt nur eine scheinbare Ordnung fürs Auge, aber keine wirkliche musikalische Ordnung vorhanden war; denn auf eine zum Beispiel mit *a d'* beginnende Melodie konnte eine mit *a' e'*, auf eine mit *a d* beginnende eine mit *a e'* folgen.

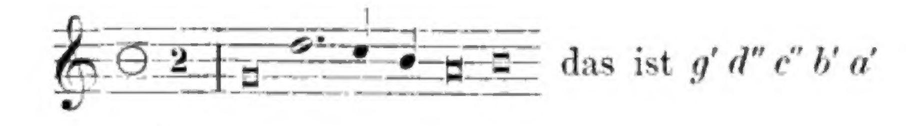
Es wurde daher das ganze Zettel-Material umgeordnet und zwar nach der Tonhöhe. Die erste Gruppe bildeten die Melodien mit dem tiefsten Anfangston (*d*), die zweite die mit *e*, die dritte die mit *f* u. s. w. aufsteigend bis *f''*. Innerhalb jeder Gruppe wurde nun die Ordnung nach dem zweiten Ton in aufsteigender Folge hergestellt: also zuerst die mit *d A* beginnenden Melodien, dann die mit *d B*, *d c*, *d d*, *d e* u. s. w. bis *d a*. Ebenso wurde mit der Ordnung nach dem dritten Tone verfahren und so fort, bis eine vollständige Eingliederung der Melodien erzielt war. Meist genügten zur lexikalischen Einordnung 5—6 Töne. Nur bei besonders häufig vorkommenden Anfangsgruppen (*d e f e d*, *d e f e f*, *d e f g f*, *d e f g a*, *f g a b a*, *f g a b c*, *g f g b a*, *g a b a g*, *g a b a b* und verschiedene andere) mußte sich die Ordnung über 8—9 Töne respektive Buchstaben erstrecken.

Aber auch diese Anordnung genügte noch nicht; denn es zeigte sich, daß in verschiedenen Handschriften derselben Komposition eine größere Note in mehrere kleinere zerteilt war. Infolgedessen war in den verschiedenen Vorlagen die Ordnung der Töne eine andere und die zwei Varianten kamen nicht in dieselbe Gruppe. Besonders störend war dies, wenn die Differenz beim ersten oder zweiten Ton vorkam.

So lautet zum Beispiel *Seul a per moy* von Busnois in Trid. 89, 420 und Paris, Ms. fr. 15123, fol. 156:

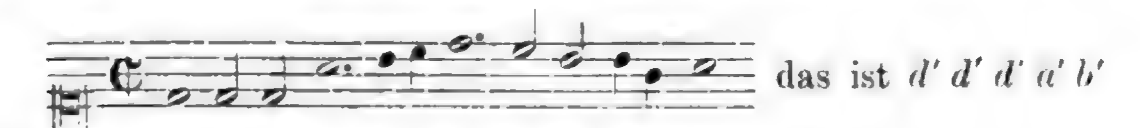


in Florenz, Bibl. Naz., Cod. Magl. 59, fol. 61 aber:



Digitized by Google

oder *Entré je suis* von Josquin in Florenz, Riccard. 2794, fol. 69; Augsburg, fol. 42; Brüssel, Cod. 228, fol. 28[1]; Cortona, fol. 19:



in Wien, Hofbibl., Cod. 18746, fol. 24 aber:

das ist *d' d' a' b' c''*

Dè non fuggir von Francesco Landino ist notiert in Florenz, Bibl. Naz., Cod. Panciatichi 26, fol. 56; Florenz, Laurenz., Cod. Squarcialupi fol. 144 und Paris, Ms. nouv. acq. fr. 6771, fol. 51:

in Padua, Cod. 1475, fol. 1:

das ist *d' d' e' f' g'*

Dieser Mangel wurde dadurch behoben, daß überall dort, wo eine Note sich wiederholte, die zweite eventuell dritte gleiche Note nicht mitgerechnet wurde. Es ist also das erste Beispiel unter *g' d'' c'' b' a'*, das zweite unter *d' a' b' c'' d''*, das dritte unter *d' e' f' g' a'* eingereiht. In dieser Anordnung endlich entspricht meine Anordnung allen meinen Wünschen und Bedürfnissen und hat mich noch nie im Stiche gelassen. Nur bezüglich eines Falles wußte ich mir noch nicht Rat zu schaffen. Das ist dann der Fall, wenn eine Komposition sich in einer Transposition vorfindet. So lautet *Una mosque de Biscaya* von Josquin in Rom, Casanat., O V 208, fol. 67 und Cortona 30: *f' g' a' b' a'*. In Florenz, Cod. Magliab. 59, fol. 149 ist dies Stück jedoch in die Unterquarte transponiert: *c' d' e' f' e'*.

Vostre hault bruit von Agricola lautet in Florenz, Magliab. 59, 68 *g' e' f' d' c'*, in Rom, Casanat., O V 208, fol. 40 dagegen *d' b' c' a g*.

Ja sogar Transpositionen in die Terz (wenn die Handschriften nicht etwa falsche Schlüssel haben) kommen vor. So lautet zum Beispiel: *Già per ch' io* von Francesco Landino in Florenz, Cod. Panciatichi 26, fol. 2 und Laurenz. 108 *e' f' e' d' c'*, in Paris, Ms. ital. 568, fol. 68 und Paris, Nouv. acq. franç. 6771, 48 jedoch *g' a' g' f' e'*.

Für solche Fälle habe ich, wie oben gesagt, noch keine Remedur gefunden, sondern bin auf den glücklichen Zufall angewiesen.

So sehr mich die eben erläuterte Methode befriedigt, und so zweckmäßig ich sie für die Katalogisierung aller Art von Kunst-Musik halte, so wenig möchte ich sie für die lexikalische Verzeichnung des Volksliedes empfehlen. Denn daß das Volkslied aus der mündlichen Tradition aufgezeichnet wird, bewirkt, daß die absolute Tonhöhe eine schwankende und die Fixierung derselben mehr oder weniger von der subjektiven Empfindung des Aufzeichnenden abhängig ist. Es müßten daher entweder alle Volkslieder auf einen und denselben Grundton transponiert werden, oder — was mir zweckmäßiger erscheint — man notiert überhaupt nur das Intervall-Verhältnis der einzelnen Töne, so daß der Grundton durch 1, die Sekunde durch 2, die Terz durch 3 u. s. w. bezeichnet werden. Intervalle, welche unter den Grundton herabsteigen, habe ich mit römischen Ziffern notiert. Es bedeutet also II die Unter-Sekunde, III die Unter-Terz u. s. w. Ob die Terzen, Sexten und Septimen groß oder klein zu verstehen sind, kann durch Beifügung der Tonart ersichtlich gemacht werden. (Im Mixolydischen ist nur die Septime klein, im Dorischen Terz und Septime, im Äolischen (Moll) Terz, Sext und Septime). Alterierte Töne kann man, wenn es notwendig oder wünschenswert scheinen sollte, immerhin noch durch Beifügung eines ♯ oder ♭ kennzeichnen. Doch dürfte dies, abgesehen von Ausweichungen in andere Tonarten, was aber meistens auf Entlehnung oder doch zumindest Beeinflussung durch moderne Kunstmusik hinweist, kaum anderswo, als bei der Erhöhung des Subsemitoniums in Moll vorkommen.

Das Volkslied besitzt aber gegenüber der Kunstmusik noch eine andere Eigentümlichkeit. Das ist die Variabilität der durchgehenden Noten. Aus diesem Grunde scheint es, um nicht in eine verwirrende Mannigfaltigtigkeit zu geraten, gut, nicht alle Noten des musikalischen Textes, sondern nur die Hebungen zu fixieren. Es wird also:

zu notieren sein: 1 2 4 2, 3 2 1;

ist zu bezeichnen: 1 IV 3 1, II 2 II IV.

Dabei sind jedoch noch folgende Punkte zu berücksichtigen:

1) Die dreifach gehobene Verszeile mit weiblichem Ausgang ist, wie die altdeutsche Metrik lehrt, eigentlich nur eine Abschwächung einer vierfach gehobenen mit männlichem Ausgang. Die Nibelungen- und alle

damit verwandten Strophen geben genügenden Beleg. So muß auch hier beim Volkslied die letzte Silbe in ihre alte Würde als vierte Hebung restituiert werden. Es ist also zu lesen und zu notieren:

3 4 5 5
Ich will zu land ausreiten

3 4 5 5
Es wonet lieb bei liebe

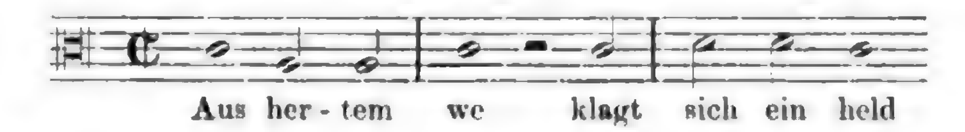
1 3 5 5
Ich spring an disem ringe

1 1 II IV
Entlaubet ist der walde u. s. w.

Meist stimmt der musikalische Rhythmus zu dem textlichen.

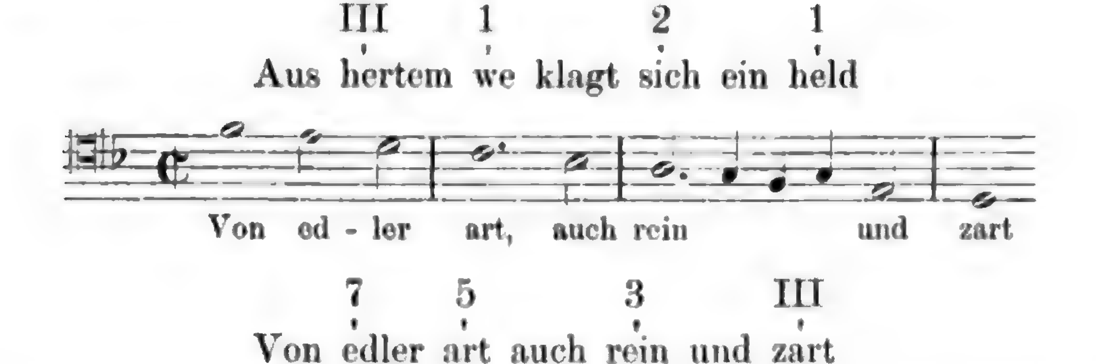
2) Nicht bei modernen, jetzt im Volksmunde noch lebenden Liedern, wohl aber bei den aus früherer Zeit stammenden, wie sie uns in den Tenoren der Forster'schen, Schöffer'schen, Oeglin'schen u. s. w. Sammlungen vorliegen, sind die Lieder-Melodien aus ihrem natürlichen Rhythmus gebracht, zerdehnt, verzerrt. In diesem Falle ist nicht der umgestaltete musikalische Rhythmus, sondern der natürliche Rhythmus des Textes maßgebend.

Oft ist, um ein Tempus auszufüllen, die Anfangsnote verlängert:



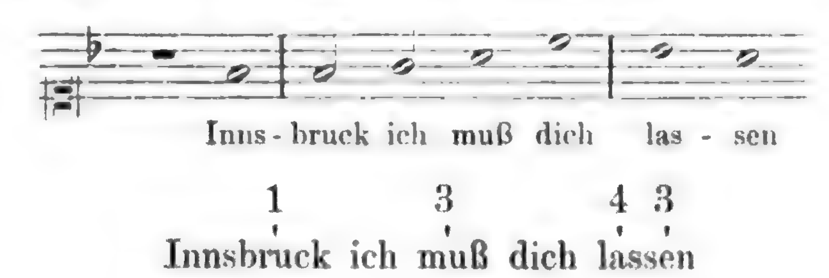
Das ist zu lesen:

III 1 2 1
Aus hertem we klagt sich ein held



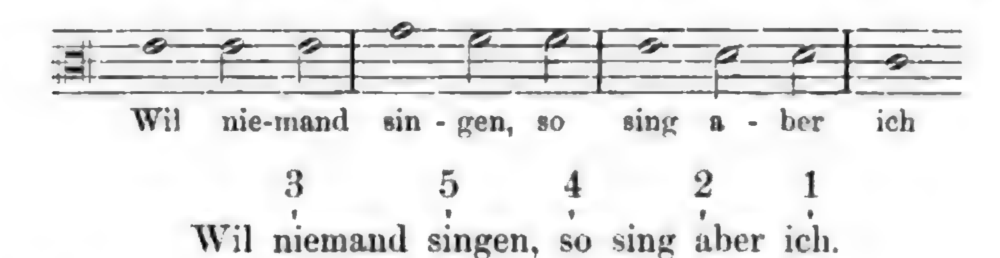
7 5 3 III
Von edler art auch rein und zart

Aber auch im Innern der Verszeilen kommen solche Verrückungen vor:



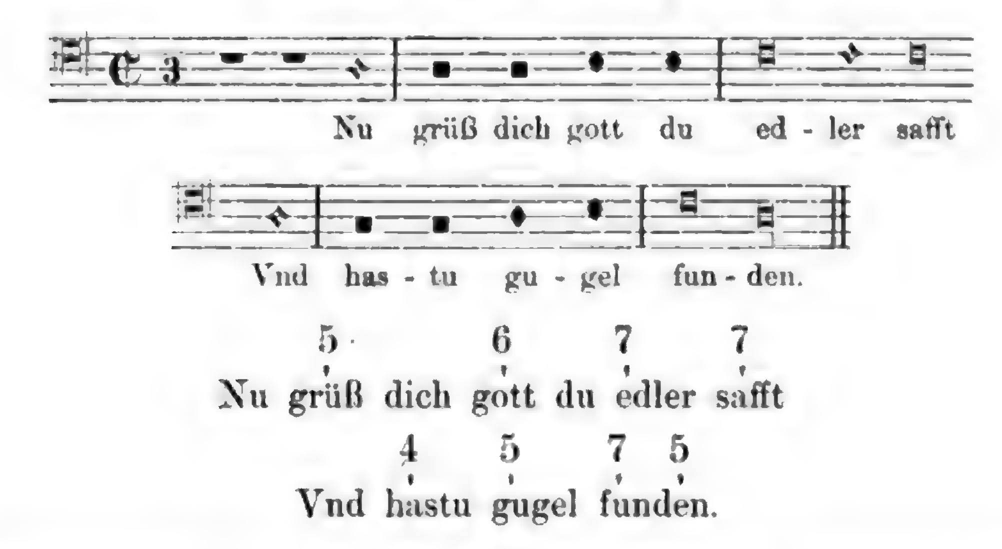
1 3 4 3
Innsbruck ich muß dich lassen

Digitized by Google



3 5 4 2 1
Wil niemand singen, so sing aber ich.

(Diese Zeile könnte aber auch scandiert werden:

1 1 3 2 3 2 1
Wil niemand singen, so sing aber ich.)

5 6 7 7
Nu grüß dich gott du edler safft
4 5 7 5
Vnd hastu gugel funden.

3) Selbstverständlich sind die Melismen nicht zu berücksichtigen. Es ist also

zu lesen:

1 1 1 1
Ich armes meydlein klag mich ser.

Wie sehr Melismen in verschiedenen Melodie-Fassungen abweichen, kann zum Beispiel aus »Die Sonn die ist verblichen« (Böhme, a. a. O., Nr. 116) ersehen werden.

Nach vorstehenden Prinzipien sind als Spezimen die 300 ersten Nummern aus Böhme's Altdeutschem Liederbuch bearbeitet. Für die praktische Brauchbarkeit der Methode scheinen drei Beobachtungen zu sprechen:

1) Es ergiebt sich für die verschiedenen Melodien eine ausreichende Differenzierung, die durch verhältnismäßig wenig Zeichen ersichtlich gemacht werden kann.

2) Verwandte Melodien kommen auch lexikalisch nahe zu einander. So stehen die Varianten des Herzog-Ernst-Tones unter 1 1 3 1, 2 3 2 1 —

Digitized by Google

1 1 3 1, 3 2 2 1 — 1 1 3 1, 3 3 4 2, die drei Melodien zum Liede vom Buchsbaum und Felbinger unter 1 2 4 2, 4 3 2 2 — 1 2 4 4, 4 3 2 2 — 1 2 4 4, 4 3 3 2, die beiden Melodien zu »La rauschen« unter 1 2 5 5, 5 3 2 und 1 2 5 5, 5 4 2 u. s. w.

3) Gleiche Anfänge bedingen nicht immer gleichen Verlauf der Melodie. So weichen bei 1 2 4 2, 1 2 4 2 (Böhme Nr. 13b und 93) oder 1 5 5 2, 4 5 3 1 (Böhme Nr. 59 und 151a) die Melodien in der weiteren Folge von einander ab. In manchen Fällen aber kann der Gleichlaut der Anfänge zu überraschenden Entdeckungen führen.

So zeigt eine Vergleichung der beiden mit 1 1 IV 2, 2 II IV beginnenden Melodien, daß »Mein hertz hat sich gesellet« (Böhme Nr. 144) eine Erweiterung von »Mir gliebt im grünen meien« (Böhme Nr. 143) ist. Die beiden mit 1 3 5 5, 7 6 3 beginnenden Melodien »Het viel ein himels touwe« (Böhme Nr. 113) und »Herzlich tut mich erfreuen« (Böhme Nr. 142 zeigen sogar so wenig Verschiedenheiten, daß sie nur als Varianten ein und derselben Melodie aufgefaßt werden können.

Auf diese Weise, glaube ich, ist den Anforderungen, welche an eine brauchbare Methode zur lexikalischen Ordnung von Melodien gestellt werden, Genüge geleistet. Wer mit der englischen *Tonic-Sol-Fa*-Methode vertraut ist, mag seine Melodien darin notieren. Das Endergebnis wird mit dem der oben erläuterten Vorschläge im Wesentlichen übereinstimmen.

Thematisches Verzeichnis

der ersten dreihundert Nummern aus Böhme's Altdeutschem Liederbuch.

Die arabischen Ziffern bezeichnen die Intervalle aufwärts vom Grundton, die römischen Ziffern die Intervalle abwärts vom Grundton. Auf den Textaufang folgt die Angabe der Tonart, des Grundtones und der Nr. in Böhme's Sammlung.

IV IV III III, 1 II V VI *Doen Hanselyn over der heide reit.* Jonisch mit Terzschluß (nicht Phrygisch), C, 32.

IV III 1 IV, II IV *Ich frag, was sich woll gfallen.* Jonisch, C, 300.

IV III 1 1, 2 1 IV *Ach Gott, wie weh thut scheiden.* Jonisch mit Terzschluß (nicht Phrygisch), C, 262.

IV III 1 3, 1 III 1 *Ich stund auf hohem Berge.* Jonisch mit äolischem Schluß, C, 36.

IV II 3 2, 4 1 2 *Het daghet uit den oosten.* Dorisch transponiert, G, 16.

IV 1 1 3, 1 II 1 IV *Es ritt ein ritter wol durch ein ried.* Äolisch mit Quintschluß, A, 13a.

III 1 1 III, II IV II 2 *Her Halewyn.* Mixolydisch transponiert, C, 15.

III 1, 2 1, 3 5 3 1 *Wach auff mein herz.* Jonisch, C, 105.

III 1 2 1, 3 5 3 1 *Aus hertem weh klagt sich ein held.* Jonisch, C, 111.

Digitized by Google

1 IV V II, VI 1 II III *Do zu mittenfasten es geschach.* Äolisch, A, 33[1].

1 IV III 1, II 2 III IV *Ein meidlein sagt mir freundlich zu.* Jonisch mit Terzschluß (nicht Phrygisch), C, 199.

1 IV 3 1, II 2 II IV *Ich var dohin wan es muß sein.* Jonisch transponiert. G, 252.

1 III V V, 1 1 V *Der mei tritt rhein mit freuden.* Mixolyd., G, 146.

1 III V IV, 3 2 1 *Mein gmüt ist mir verwirret.* Äolisch transponiert Quintschluß, D, 220 (Kann auch F-dur mit Terzschluß sein, vide 6423).

1 III 1 IV, III IV III IV *Wor is juwe vader Hoenthei.* Jonisch, C, 233.

1 III 1 2, 5 1 III IV *Den dach en wil niet verborgen sijn.* Jonisch, C, 103.

1 II V IV, II 1 IV *Ach got, wem sol ich klagen.* Dorisch transponiert, G, 242.

1 II II 1, 3 3 1 *Könnt ich von herzen singen.* Äolisch, A, 20.

1 II 1 IV, 1 IV *Ewiger Got, ach vater mein.* Jonisch transponiert, F, 286.

1 II 2 1, 1 3 II IV *Ich weiß ein stoltze graserin.* Jonisch mit Terzschluß C, 88.

1 II 2 III, 1 II III IV *Die niederländisch mägdelein.* Jon. transponiert, F, 86.

1 II 2 II, II 1 III 1 *Es ist auf erden kein schöner leben.* Äol. transp., G, 266.

1 II 3 II, 2 1 1 *Vor zeiten war ich lieb und wert.* Äol., A, 210.

1 1 IV VI, V V IV VIII *Heut ist ein freudenreicher tag.* Jon., C, 272.

1 1 IV IV, 2 II IV *Mein mütterlein, mein mütterlein.* Dorisch, D, 224.

1 1 IV 2, 2 II IV *Mir gliebt im grünen meien.* Jon. transp., B, 143.

1 1 IV 2, 2 II IV *Mein herz hat sich gesellet.* Jon. transp., A, 144.

1 1 IV 2, 3 2 1 *Es ist der morgensterne.* Jon. transp., F, 109.

1 1 II IV, II III IV *Es stet ein lind in jenem tal.* Jon., C, 177.

1 1 II IV, 3 1 IV *Entlaubet ist der walde.* Jon., C, 257. 258.

1 1 II IV, 3 4 2 1 *Es naht sich gegen meien.* Dor. transp., G, 214.

1 1 II IV, 4 4 2 3 *Welle groß wunder schauen will.* Jon., C, 22.

1 1 1 1, 2 5 3 2 *Ich armes megdlein klag mich ser.* Dor. transp., G, 212.

1 1 2 2, 3 II 2 *Der meie, der meie.* Dor. transp., G, 280.

1 1 2 2, 5 4 2 *Unlust tet dich grüßen.* Äol., A, 221.

1 1 2 2, 5 5 2 *Mit lust tet ich ausreiten.* Dor. transp., G, 184.

1 1 2 2, 5 5 2 *Nach ostland will ich faren.* Dor. transp., G, 185b.

1 1 2 2, 7 5 4 5 *Es was eins pauren döchterlein.* Mixolyd., G, 192.

1 1 2 3, 2 4 3 1 *Ach got, wem sol ich klagen mein leid.* Jon. transp., F, 216.

1 1 3 IV, 1 1 1 *Der winter ist vergangen.* Äol., A, 114.

1 1 3 II, 3 1 1 *Ellend hat mich umfangen.* Äol., A, 211.

1 1 3 1, 2 3 2 1 *Es fur ein herr was erentreich.* Äol. mit Quintschluß (nicht Phryg.), 4b.

1 1 3 1, 3 2 2 1 *Es fur ein herr was erentreich.* Äol. mit Quintschluß (nicht Phryg.), 4a.

---

1) Die von Böhme ergänzte letzte Note dürfte nicht *c* sondern *A* sein.

1 1 3 1, 3 3 4 2 *Es war einmal ein reicher mann.* Äol. mit Quintschluß (nicht Phryg.), 4c.
1 1 3 1, 3 3 5 3 *Es hat ein bauer ein töchterlein.* Jon. transp., F, 90.
1 1 3 2, 1 1 III *Och mönken, leve moder.* Dor., D, 292.
1 1 3 3, 1 3 1 II *Es ging ein wolgezogner knecht.* Äol., A, 57.
1 1 3 3, 3 5 3 3 *Guckguck hat sich zu tod gefallen.* Dor. tranp., G, 168.
1 1 3 5, 1 1 III IV *Drei laub auf einer linden.* Jon. transp., F, 174.
1 1 4 2, 1 3 5 5 *Ik hev se nich up de scholen gebracht.* Äol. transp., D, 95.
1 1 5 3, 1 5 3 *Es tagt in Osterriche.* Dor., D, 18.
1 1 5 4, 3 1 2 1 *Ich armer man was hab ich than.* Dor. transp., G, 250.
1 2 II III, 1 III 1 *Ich weyß ein hübsche müllerin.* Jon., C, 44.
1 2 II III, 1 3 1 *Mein frewd möcht sich wol keren.* Jon. transp., F, 128.
1 2 II III, 4 1 IV *Es stet ein lind in jenem tal.* Jon. transp., F, 176.
1 2 II 1, 3 4 1 *Ich hort ein frewlin klagen.* Jon. transp., F, 117.
1 2 1 II, 3 5 5 2 *Di mi te drincken gave.* Dor. transp., G, 35.
1 2 2 III, 1 II VI *Ich weiß mir ein schöne Müllerin.* Jon. mit Terzschluß (nicht Phryg.), C, 43.
1 2 2 4, 4 3 1 *Es warp ein schöner jungelingk.* Dor. transp., G, 25.
1 2 2 5, 4 3 II *Ach Elslein.* Dor. transp., G, 24a—c.
1 2 3 II, VI II 2 *Ein alter man wolt sich frewen.* Dor., D, 237.
1 2 3 II, 3 5 2 *Was woln wir aber singen.* Dor. transp., G, 34.
1 2 3 1, 1 3 2 4 *Kind, wo bist du hin gewesen.* Jon. transp., F, 96.
1 2 3 1, 2 4 3 2 *Heinz, wilstu Christa han.* Jon. mit Quintschluß, F, 235.
1 2 3 1, 4 3 1 2 *Es wolt ein meidlein wasser holn.* Jon. transp., F, 60.
1 2 3 3, 2 4 3 2 *Ich wais mir einen anger breit.* Jon. transp., F, 71.
1 2 3 3, 5 3 II *Ich zeunet mir nechten einen zaun.* Jon. transp. F, 141.
1 2 4 2, 1 2 4 2 *Es ritt gut reuter durch das ried.* Aol. transp., G, 13b.
1 2 4 2, 1 2 4 2 *Es ging ein müller wol über feld.* Äol. transp., G, 93.
1 2 4 2, 2 1 *Es wolt ein fraw zum weine gan.* Jon. transp., F, 244.
1 2 4 2, 3 1 *Ich weiß mir ein meidlein.* Jon. transp., F, 200.
1 2 4 2, 3 2 1 *Mir ist ein schöns brauns meidelein.* Mixolyd. transp., F, 196.
1 2 4 2, 4 3 2 2 *Und wolt ir hören newe mär.* Mixol., G, 273c.
1 2 4 2, 5 4 2 4 *Nu well wir aber heben an.* Jon. transp., F, 21.
1 2 4 4, 4 2 5 1 *Ich weiß ein feins brauns meidelein.* Jon. transp., G, 197.
1 2 4 4, 4 3 2 2 *Und wolt ir hören newe maer.* Mixol., G, 273a, b.
1 2 4 4, 4 3 2 5 *Es het ein bawr ein töchterlein.* Mixol., G, 52.
1 2 4 4, 4 3 3 2 *Und wolt ir hören newe maer.* Mixol., G, 273a.
1 2 4 4, 4 3 5 1 *Ich weiß mir ein fein junfraulein.* Jon. transp., G, 197b.
1 2 4 4, 4 3 5 3 *Gut Henicke über die heyden reit.* Jan. transp., F, 66a.
1 2 4 4, 6 5 5 *Ich bin durch frewlins willen.* Mixol., G, 121.
1 2 4 6, 4 2 4 *Ich stund auf einem berge.* Jon. transp., G, 36.
1 2 5 5, 3 4 3 *Ach got wem sol ichs klagen.* Dor. transp., G, 208.

Digitized by Google

1 2 5 5, 5 3 2 *La rauschen sichelein rauschen.* Jon. transp., G, 180a.
1 2 5 5, 5 4 2 *Ich hört ein sichelin rauschen.* Äol. transp., G, 180b.
1 3 II 1, 3 2 1 *Die brünlein die do fließen.* Dor., D, 133.
1 3 II 2, III 1 1 *Es flog ein kleins waldvögelein.* Jon. transp., F, 134b.
1 3 1 1, 2 II 1 2 *Ach sorge du must zurucke stan.* Dor. transp., G, 152.
1 3 1 3, 5 3 1 *Ich armes keuzlein kleine.* Jon. transp., F, 172, 173.
1 3 1, 4 5 3 *Et frat e Kenenk genzt dem Reinj.* Äol. transp., E, 14.
1 3 1 5, 1 2 1 5 *Der saure winter ist so kalt.* Äol., A, 154.
1 3 2 1, 1 II IV *Ich het mir fürgenomen.* Äol. mit Quintschluß A, 215a, b.
1 3 2 1, 4 2 2 2 *Der winter ist ein onwert gast.* Äol. A, 151b.
1 3 2 1, 5 6 5 5 *Es wurb einmal eins königs son.* Jon. transp., F, 49.
1 3 2 1, 5 7 8 5 *Ach mutter gib mir keinen man.* Jon. transp., F. 89.
1 3 2 3, 5 3 1 *Wach auf meins herzens schöne.* Jon. transp., F, 118.
1 3 2 3, 6 4 1 *Wolauf gesell von hinnen.* Jon. transp., F, 260a.
1 3 2 4, 3 II 2 *Ich weiß ein hüpsche fraw fischerin.* Dor., D, 45.
1 3 2 4, 3 1 2 1 *Die höchste freud die ich gewan.* Jon. transp., F, 209.
1 3 3 II, 1 3 2 *Warumb wilt du weg ziehen.* Äol. transp., D, 267.
1 3 3 1, 5 5 5 *Ein meydlein an dem laden lag.* Mixol., G, 58a.
1 3 3 1, 6 5 4 3 *Es stet ein lind in jenem tal.* Jon. transp., F, 39.
1 3 3 5, 3 5 3 1 *O we der zeit die ich verzert.* Jon. transp., F, 213.
1 3 4 2, 5 3 2 *Es taget minnecliche.* Mixol., G, 17.
1 3 4 3, 5 2 1 II *Innsbruck ich muß dich lassen.* Jon. transp., F, 254.
1 3 4 5, 5 8 6 6 *Een ridder ende een meysken ionc.* Äol. transp., D, 70.
1 3 5 1, 3 5 1 IV *Es ligt ein schloß in Oesterreich.* Jon. transp., F, 27.
1 3 5 1, 3 5 1 IV *Es ligt ein hauß in Oberlandt.* Jon. transp., F, 28.
1 3 5 1, 5 5 4 1 *Wie kumbts daß ich so traurig bin.* Jon. transp., F, 248.
1 3 5 1, 5 7 8 5 *Der wechter der blies an den tag.* Dor. transp., G, 102.
1 3 5 1, 8 7 6 5 *Ach jungfrouw wolt ir mit mir gan.* Jon. transp., F, 190.
1 3 5 2, 4 4 1 *Ein armer man wolt weiben.* Mixol., G, 236.
1 3 5, 3 3 1 *Ein leerer ruft vil lut.* Mixolyd. mit phryg. Anhang, G, 106.
1 3 5 3, 5 4 1 *Von deinetwegen bin ich hie.* Jon. transp., F, 135a, b.
1 3 5 3, 5 4 2 1 *Junckfrewlein sol ich mit euch gan.* Jon. transp., F, 136.
1 3 5 3, 6 5 5 3 *Der mey wil sich mit gunsten.* Jon. transp., F, 157.
1 3 5 4, 6 4 5 *Ich steh auf einem hohen berg.* Äol. transp. D, 37.
1 3 5 5, 1 3 5 5 *Wolt ir hoeren ein newes gedicht.* Jon. transp., F, 285.
1 3 5 5, 2 4 1 *Es ist ein schnee gefallen.* Jon. transp., F, 164.
1 3 5 5, 4 3 II *Ich stund an einem morgen.* Äol. mit Quintschluß (nicht Phryg.), A, 269a.
1 3 5 5, 5 6 3 *Ich spring an diesem ringe.* Jon. transp., F, 291.
1 3 5 5, 6 5 5 *Es flog ein kleins waldvögelein.* Jon. transp., F, 115.
1 3 5 5, 6 7 5 *Ich verkünd euch newe mere.* Mixolyd., G, 7.
1 3 5 5, 7 6 3 *Het viel ein himels touwe.* Jon. transp., F, 113.

1 3 5 5, 7 6 3 *Herzlich tut mich erfreuen.* Jon., C, 142.
1 3 6 5 3 1 *All mein gedanken.* Jon. transp., F, 127.
1 4 1 2, 1 4 1 2 *Het voer een scecpken over ryn.* Jon. transp., F, 80.
1 4 2 1, 6 4 1 *Nun laube lindlein laube.* Mixolyd., G, 175.
1 4 2 4, 4 6 5 4 *Het mir ein espeszweiglein.* Mixolyd., G, 178.
1 5 3 1, 1 5 3 1 *Gut reiter bei dem weine saß.* Jon. transp., G, 75.
1 5 3 1, 2 5 2 *Naer oostland willen wy riden.* Äol. transp., G, 186.
1 5 3 5, 5 7 3 3 *Een boerman had een dommen sin.* Dor., D, 822.
1 5 4 3, 1 5 4 3 *Ich sing ein lied und weiß nicht wie.* Jon. transp., F, 201.
1 5 4 5, 1 3 2 2 *Ein meidlein zu dem brunnen gieng.* Dor. transp., G, 63.
1 5 5 1, 6 7 5 3 *Wenn ich des morgens früh aufsteh.* Jon. transp., F, 204b.
1 5 5 2, 4 5 3 1 *Der fastelabend tritt herein.* Dor. transp., G, 151a.
1 5 5 2, 4 5 3 1 *Es wolt ein meidlein waschen gan.* Dor. transp., G, 59.
1 5 5 2, 5 3 1 2 *Ich weiß mir ein wunderschöne meid.* Dor. transp., G, 55.
1 5 5 5, 3 3 2 1 *Ein kukuk wolt ausfliegen.* Jon. transp., F, 170a.
1 5 5 5, 4 6 5 3 *Ich weiß ein feins brauns meidelein.* Jon., C, 293.
1 5 5 5, 4 6 5 3 *Ich weet mir eene schone magt.* Jon., C, 294.
1 5 6 5, 5 7 6 5 *Der scheffer von der nuwen stat.* Jon. transp., F, 298.
1 5 6 5, 6 8 7 5 *Es het ein meidlein ein reiter hold.* Dor., D, 118.
1 5 6 8, 4 3 1 *Nach grüner farb mein herz verlangt.* Jon. transp., F, 206.
1 5 7 3, 5 5 5 5 *Dar licht ein stat in osterrick.* Äol. transp., D, 158a.
1 5 7 3, 5 6 4 3 *Es giengen zwo gespielen gut.* Äol. transp., D, 41.
1 5 7 3, 5 7 6 5 *Dar licht ein stat in osterrick.* Äol. transp., D, 158b.
1 5 7 4, 7 6 8 5 *Zwischen berg und tiefem tal.* Dor. transp., G, 163.
1 5 7 5, 5 5 3 3 *Die welt hat einen thummen mut.* Dor. transp., G, 82a.
1 5 7 5, 6 7 5 3 *Der reich man war geriten auß.* Jon. transp., F, 46.
1 5 7 5, 8 8 7 7 *Es fur ein meidlein übern see.* Dor., D, 56.
1 5, 8 5 5 *Untarn slaf.* Jon. transp., F, 297.
1 5 8 7, 4 2 5 5 *Es wolt ein magd zu tanze gan.* Jon. transp., G, 152.
1 7 2, 1 II IV *Ach got was mieden tut.* Äol. A, 253.
1 7 5 2, 1 5 2 *Die sonn die ist verblichen.* Dor. transp., G, 116.
1 7 5 2, 4 4 5 *La rauschen lieb la rauschen.* Mixol., G, 179.
2 III II IV, 1 1 3 2 *Ich armer kukuk.* Jon. transp., F, 170c.
2 II II 1, 3 4 1 *Hilf got daß mir gelinge.* Dor. transp. G, 208.
2 II 2 1, 3 4 5 5 *Der gutzgauch auf dem zaune saß.* Jon. transp., F, 167.
2 1 2 4, 2 4 3 1 *Ich habs gewagt du schöne magd.* Mixolyd. transp., C, 203.
2 2 2 5, 3 1 2 *Det vora twå ädle konungabarn.* Äol. transp., G, 26.
2 3 5 5, 4 3 II (Wahrscheinlich ein Fehler statt 1 3 5 5.) *Ich stund an einem morgen.* Äol. mit Quintschluß A, 269b (bei Böhme, a. a. O., soll zu Anfang Tenorschlüssel, nicht Altschlüssel stehen).
3 1 1 3, 3 1 1 3 *Sie legten ihn auf einen tisch.* Äol. transp., G, 23b.
3 1 1 3, 3 5 2 1 *Wolauff wolauff mit lauter stimm.* Jon. transp., F, 101.

3 1, 3 1, 2 II, 2 IV *Vrienden kommt alle gare.* Äol., A, 8.
3 2 1 2, 3 5 5 *Frisch auf mein liebes töchterlein.* Jon., C, 227.
3 3 4 2, 3 3 4 1 *Es solt ein meydlin fru aufstan.* Jon. transp., F, 42.
3 3 5, 3 3 5 *Du Sündrin wiltu mit.* Dor. transp., G, 290.
3 3 5 3, 5 3 1 *Es flug e kli wailt fijelein.* Jon. transp., G, 223.
3 3 5, 5 3 1 *Wie stet ir alle hie.* Jon. transp., G, 283a.
3 3 5 5, 5 3 1 *Lieblich hat sich gesellet.* Jon. transp., F, 131.
3 3 5, 5 4 1 *Kukuk du bist schabab.* Jon. transp., F, 170b.
3 3 5 6, 4 2 II *Die mutter sprach zum töchterlein.* Äol. transp., G, 228.
3 4 4 2, 7 7 5 5 *Kompt her ir singer u. trett herfür.* Dor. transp., G, 239.
3 4 5 1, 5 5 2 *Nun fall du reif du kalter schnee.* Jon. transp., F, 155.
3 4 5 1, 4 7 2 *Ich ritt einmal spazieren.* Dor. transp., G, 189.
3 4 5, 4 5 3 *Ich gieng bei eitler nacht.* Äol. transp., D, 74.
3 4 5 5, 3 3 4 2 *Es wolt ein meydlein ein bulen han.* Äol. transp., G, 232b.
3 4 5 5, 4 4 4 1 *Trawt henslein über die heide reit.* Jon., F, 66b.
3 4 5 5, 5 4 1 *Hilf got daß mir gelinge.* Jon. transp., F, 20c und 20d.
3 4 5, 5 4 3 *Es sass ein eul und span.* Äol. transp., D, 73.
3 4 5 5, 5 7 5 *Ich will zu land ausreiten.* Dor. transp., G, 1.
3 4 5 5, 7 6 4 *Es wonet lieb bei liebe.* Äol., A, 19.
3 4 5 5, 8 7 3 *Wolauff wir wollens wecken.* Äol. transp., G, 112.
3 4, 6 3 4 5 *Vil laut so ruft der lerer auß mit synnen.* Äol. transp., D, 107.
3 5 3 1, 3 5 3 1 *Wie steht ir hie und seht mich an.* Jon. transp., F, 283b.
3 5 3 1, 3 5 3 1 *Will niemand singen so sing aber ich.* Jon., C, 282a.
3 5 3 1, 4 3 5 *Die bauren von St. Pölten.* Äol., A, 296.
3 5 3 3, 3 III 2 3 *Will niemand singen so sing aber ich.* Jon. transp., F, 282b.
3 5 5 1, 2 4 5 5 *Es ritt ein fürst in fremdes land.* Mixolyd. mit dorischem Schluß, G, 123.
3 5 5 3, 2 2 2 *Joseph lieber Joseph.* Äol. transp., F, 94.
3 5 5 4, 6 4 *Sich baurenknecht lass mir die rosen stan.* Mixol., G, 222.
3 5 5, 5 3 2 *Venus, du und dein kind.* Äol. transp., D, 219.
3 5 5 5, 8 6 8 5 *Mir ist ein rot goldfingerlein.* Jon. transp., F, 195.
3 5 6 4, 5 3 4 II *Wenn ich des morgens fru aufsteh.* Dor. transp., G, 204a.
5 1 2 4 3, 5 2 4 5 3 *Der Morgenstern ist aufgegangen.* Jon. transp, F, 108.
5 1 5 1, 6 4 2 1 *Ir schwesterlein.* Jon. transp., F, 287.
5 2 5 2, 3 1 II 1 *Ich sach minen herrn van Valkensteen.* Äol. transp., G, 29.
5 4 1 1, 5 4 3 *Nun schürz dich Gredlein.* Jon. transp., F, 53.
5 4 3 2, 5 4 3 2 *Es geht ein dunckle wolken rein.* Dor. transp., G, 207.
5 4 3 3, 5 4 5 1 *Gar hoch auf jenem berge.* Jon. transp., F, 245.
5 4 6 4, 5 3 1 *Mein feinslieb ist von flandern.* Jon. transp., G, 217.
5 5 4 3, 3 6 3 *Ich will und muß ein bulen han.* Jon. transp., F, 232.
5 5 4 4, 5 6 4 4 *Wie wil hooren en goet nieu liet.* Äol., A, 84.

5 5 5 4, 7 5 5 5 *Ich sach mir einen blouwen storchen.* Äol., A, 87.
5 5 5 5, 2 4 1 1 *Es wollt gut reiger fischen.* Jon. transp. mit Quintschluß, G, 251.
5 5 5 5, 4 6 5 3 *Der wind der weht.* Jon. transp., F, 289.
5 5 5 5, 6 4 5 *Der meie, der meie, der bringt der blumen vil.* Mixol. transp., F, 279.
5 5 6 3, 4 6 5 *Kompt her ir liebste schwesterlein.* Jon. transp., F, 288.
5 5 6 6, 7 5 3 *Wer ich ein wilder valke.* Jon. transp., F, 54.
5 5 6 6, 8 5 6 3 *Ich kam vor liebes fensterlein.* Jon. transp., F, 299.
5 5 7 3, 5 5 5 *Wie schön blüht uns der meien.* Äol., A, 264.
5 5 7 3, 5 5 5 *Der mond der stet am höchsten.* Äol., A, 263.
5 5 7 3, 5 7 5 *Der wald hat sich entlaubet.* Äol. transp., D, 259.
5 5 7 5, 6 4 4 5 *Es spielt ein graf mit einer magd.* Äol. transp., G, 69a.
5 5 7 5, 8 4 4 5 *Es liegt ein schloß in Oesterreich.* Äol. transp., G, 69b.
5 5 8 6, 5 1 *Buske di Remmer du lose man.* Jon. transp., G, 295.
5 6 3 3, 5 5 5 1 *Vom himel hoch da kom ich her.* Jon. transp., F, 271d.
5 6 4 1, 5 6 4 1 *Heint hebt sich an ein abendtanz.* Mixol., G, 284.
5 6 5 3, 3 5 3 1 *Vom himel hoch da kom ich her.* Jon. transp., F, 271b.
5 6 5 3, 3 5 4 1 *Es kam ein engel hell und klar.* Jon. transp., F, 271c.
5 6 5 3, 5 5 3 1 *Mit lust tret ich an diesen kranz.* Jon. transp., F, 281.
5 6 3 3, 5 5 5 1 *Ich kumm aus fremden landen her.* Jon. transp., F, 271a.
5 7, 3 7 5, 5 1 *Ach herzigs herz.* Jon. transp., F, 132.
6 4 2 3, 8 7 6 *Mein gmüt ist mir verwirret.* Jon. transp. mit Terzschluß, F, 220. (Kann auch D-moll mit Quintschluß sein 1 III V IV, siehe oben.)
6 6 7 5, 8 7 6 7 *Christ ist erstanden von dem Tod.* Äol. transp., D, 56 I.
6 6 7 5, 8 7 6 7 *Herr Jesu Christ, starckher got.* Äol. transp., D, 56 II.
6 7 8 5, 8 8 8 7 *Es het ein schwab ein töchterlein.* Äol. transp., D, 51a.
7 5 3 III, 5 7, 8 5 *Von edler art auch rein und zart.* Jon. transp., F, 130.

Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts[1])

von

Friedrich Ludwig.

(Potsdam.)

Der größte und folgenschwerste Moment der gesamten Musikgeschichte ist die Entdeckung der mehrstimmigen Musik, der Fähigkeit der musikalischen Kunst, den Ausdruck der Empfindungen, die die natürliche musikalische Veranlagung des Menschengeschlechts in der Kunst der Töne Gestaltung gewinnen läßt, intensiver werden zu lassen durch das gleichzeitige Erklingen zweier oder mehrerer Tonreihen. Ein fester Boden wurde dadurch gewonnen, musikalische Werke von immer reicherem Inhalt, größerem Umfang, organischerem Leben, tieferer und mehr Dauer versprechender Wirkung zu schaffen. Die Grenzen des Gebietes unserer Kunst weiteten sich in außerordentlicher Weise aus und die Entwicklung der Musik wurde von einer rastlosen Lebendigkeit, die mit solcher Schnelligkeit den von der vorangegangenen Generation erreichten Standpunkt des Wollens und Könnens zu überholen glaubte und ihn mit solcher Grausamkeit als angeblich überwunden mißachtete, daß bis beinahe in die neueste Zeit hinein mit wenigen Ausnahmen den musikalischen Werken dieser ganzen Entwicklung der Mehrstimmigkeit kein längeres Leben als höchstens drei Generationen beschieden war.

Alle musikalischen Werke bedürfen ja zur Wirkung auf größere Kreise, zur ästhetischen auf die Kunstgenießenden und befruchtenden auf die Kunstschaffenden, der Erweckung zum Leben durch Aufführungen. Ist der lebendige Zusammenhang mit den Werken der Vorzeit einmal verloren gegangen, oder hat er, so können wir ruhig sagen, bisher so schwach nur existiert, wie es in der Musik der Fall war, so läßt er sich nicht plötzlich gewinnen, und es bedarf einer sehr langsamen und all-

1) Die folgende Studie war bestimmt, auf dem für das Frühjahr 1902 in Rom geplanten Internationalen Historiker-Kongreß als Vortrag gehalten zu werden. Nach dem Scheitern desselben übergebe ich sie dem Druck als ein erstes Resultat meiner Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter, bei denen es mir zunächst auf eine, soweit ich sie erreichen konnte, vollständige Sammlung der erhaltenen mehrstimmigen Werke des 14. Jahrhunderts ankam. Die Ausführung und nähere Begründung der hier aufgestellten Ansichten bleibt einem größeren Werke vorbehalten, dessen Programm diese Studie entwickelt; ebenso wurde an dieser Stelle von der Veröffentlichung von Kunstwerken jener Zeit abgesehen, die ebenfalls einem anderen Orte vorbehalten bleiben muß.

mählichen, aber zielbewußten Arbeit, um ihn auch in der Musik herzustellen, wie er, wenn wir uns in den anderen Künsten umschauen, dort überall die segensreichsten Wirkungen gehabt hat. Freilich ist ein zweites dabei zu beachten; wir müssen gestehen, daß diese Indolenz den älteren Werken gegenüber nicht nur bei den musikliebenden und -treibenden Kreisen vorhanden war, sondern sich auch sehr lange auf die musikforschenden Kreise erstreckte, und daß die Musikgeschichte als Wissenschaft eine noch recht junge Schwester im Reigen der die *universitas litterarum* bildenden Wissenschaften ist, die sich auf fast allen Gebieten noch in den ersten Stadien ihres Weges befindet, dem Publizieren der so lange verborgenen Schätze, wobei jede neue Veröffentlichung auch etwas Neues bringt, und das bis in die allerneueste Zeit: erinnern wir uns, wie kurze Zeit erst vergangen ist, daß hochbedeutsame Werke von Bach überhaupt zum ersten Male bekannt geworden sind, oder wie minimale Pröbchen von so eigenartigen Dokumenten musikalischen Schaffens eines der Größten, wie es Beethoven's Skizzen sind, bisher publiziert sind. Es ist natürlich, daß, je weiter wir zurücksteigen im Laufe der Jahrhunderte, desto schwankender der Grund wird, auf dem die musikhistorische Forschung sich bisher bewegte, und daß wir dabei recht häufig auf Gebiete geraten, die für den ernsten Forscher ein so unbeschriebenes Blatt sind, wie in den Atlanten vor siebzig Jahren das Innere von Afrika. Und wir wissen, daß die Wissenschaft ihre Früchte nicht über Nacht zeitigt, sondern daß sie nur allmählich reifen können, bei verständnisvollem Hand-in-Hand-Arbeiten aller derer, die zu ihrer Pflege berufen sind.

Zu diesen fast ganz leeren Blättern, von denen ich eben sprach, gehört das Jahrhundert, dessen musikalische Bewegungen ich im Folgenden darstellen will, nämlich das vierzehnte. Frankreich stand damals immer noch an der Spitze der zivilisierten Welt; politisch gewann es durch Philipp IV. und die von ihm erzwungene Residenz der Päpste in Avignon gewaltig an Machtfülle, und die altberühmte Universität Paris übte nach wie vor ihre alte Anziehungskraft und Wirksamkeit aus; zu ihren Besuchern gehörte ein Karl IV., dem wir nachher auch als Förderer der Tonkunst wieder begegnen werden, und der in der Universität in seiner Residenz Prag das erste derartige geistige Centrum in Deutschland schuf, das vorläufig aber ebensowenig wie die alten Hochschulen Italiens mit dem geistigen Mittelpunkt der Welt in der Sorbonne in Wettbewerb treten konnte. Italien nahm überall den kräftigsten nationalen Aufschwung in seinen zahlreichen großen und kleinen Gemeinwesen und durchlebte die erste so überaus herrliche Epoche seiner nationalen Litteratur, die gleich als Morgengabe ihm und der Welt Dante's ewiges Gedicht bescherte; der frische Schwung, der diese Dichter des Trecento beseelte, fand auch in der Musik ein Ausdrucksfeld, das, solange er anhielt, leb-

Digitized by Google

haft bebaut wurde und in seiner scharf umrissenen Eigenart einen höchst reizvollen Abschnitt der Entwicklung unserer Kunst bildet. Deutschland leidet in diesem Jahrhundert unter der Unsicherheit und dem Sich-Umbilden aller Verhältnisse, das der glänzenden Staufenzeit folgte und schon im Anfang des 15. Jahrhunderts im Konstanzer Konzil und den Hussitenkriegen zu einem gewaltsamen Ausbruch führte. Und England tritt während dieser Zeit noch nicht wieder aus seiner kulturellen Isoliertheit heraus, in die es nach Beendigung der Epoche der gemeinsamen Unternehmungen der christlichen Nationen des Abendlandes zurückgekehrt war. Im Gegensatz dazu zeigt dann das 15. Jahrhundert mit der außerordentlichen Teilnahme, die alle Nationen den sie alle gleichmäßig bewegenden Fragen wieder widmen, besonders dem In-den-Vordergrund-Treten der religiösen Strömungen im Norden und der mächtigen Entfaltung kulturellen und künstlerischen Lebens im Süden, eine völlig veränderte Physiognomie, deren Einfluß auch auf die musikalische Entwicklung deutlich sichtbar ist. Es war nötig, diese Verhältnisse kurz zu streifen, um den engen Zusammenhang der musikalischen Erzeugnisse mit den allgemeinen geistigen Strömungen im Auge zu behalten, war doch noch in der vorhergehenden Epoche ein großer Teil auch der mehrstimmigen Kompositionen sogar von politischen und kirchenpolitischen Tendenzen inspiriert.

Werfen wir, wenn wir jetzt nun zur Entwicklung der mehrstimmigen Musik im 14. Jahrhunderts in ihren einzelnen Gattungen, zuerst den kirchlich-liturgischen Kompositionen übergehen, einen kurzen Blick auf ihre Geschichte bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts. Die Mehrstimmigkeit hatte in ihrer ersten Zeit, von der wir aus der Hucbald zugeschriebenen Musica Enchiriadis, ihren Scholien und mehreren an sie sich anschließenden kleinen Traktaten, die z. T. in den höchst zahlreich erhaltenen Manuskripten dieser berühmt gebliebenen Schrift mit dem alten Text selbst verbunden sind, — sie hatte in dieser ältesten Zeit, in der man die mehrstimmige Komposition Organum nannte, kirchlich-liturgischen Zwecken gedient, war dadurch zwar in steter Übung geblieben, aber auch erstarrt und erst weiterer lebensvollerer Entwicklung fähig, als durch die in so vieler Hinsicht bedeutsame Thätigkeit Guidos von Arezzo in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts auch der mehrstimmigen Musik neue Bahnen eröffnet wurden. Finden wir nun bei diesen Schriftstellern und in den spärlichen auf uns gekommenen Kompositionen dieser Art in Musikhandschriften im wesentlichen musikalisch einfache, vielfach syllabische Melodien aus der Liturgie, bisweilen daneben auch andere einfache Melodien, durch eine Organalstimme verziert und gehoben, die erst parallel, später immer selbständiger bis zur obligatorischen Gegenbewegung ihren Weg unter der Originalmelodie ging, so zeigt uns ein um etwa 1100 geschriebener Anhang einer Guido-Handschrift (Mailand, Ambr. 17) bereits

die reichen Teile der Liturgie, deren weiterentwickelte Komposition dann den Höhepunkt der geistlichen Musik bis in das 14. Jahrhundert hinein bildet, mehrstimmig bearbeitet, nämlich die Anfänge des *Alleluia* und des *Versus* aus einem Alleluia-Gesang und ein melismenreiches *Benedicamus Domino*, allerdings noch in ganz primitiver Weise, Note gegen Note, aber jetzt in der Stimmen-Disposition, die für die folgenden Jahrhunderte die maßgebende geblieben ist, die originale Melodie als die das musikalische Ganze stützende Stimme, als Tenor, als tiefste Stimme, und darüber das neue musikalische Gebilde sich aufbauend, zunächst eine neue Stimme, der sich aber bei dieser Anordnung des Ganzen leicht eine zweite und eine dritte Oberstimme zugesellen konnte. Die junge mehrstimmige Kunst fühlte sich stark genug, gerade die schon in ihrer einstimmigen Komposition so komplizierten Formen, wie neben dem kürzeren Benedicamus Domino aus dem *Ordinarium missae* die Gradualien und Alleluia-Gesänge der Messe und die Matutin-Responsorien des Officiums aus dem *Proprium de tempore* und *de Sanctis*, für die Festtage der Kirche noch glänzender und eindrucksvoller zu gestalten. Wie die Kirchenpraxis das Organum über ein Jahrhundert lang treu gehütet hat, so zeigte sie sich auch für diese neue reichere Blüte der Mehrstimmigkeit als Bewahrerin und Beschützerin bei allem Wechsel der Form der Niederschrift dieser Kompositionen und bei aller Lebhaftigkeit der Entwicklung der nicht-liturgischen kirchlichen und der ganzen weltlichen mehrstimmigen Musik um sie herum von solcher Zähigkeit, daß noch im Anfang des 14. Jahrhunderts beim Hochamt mehrstimmige Kompositionen ertönten, die der Zeit auch an der heiligen Stelle lächerlich anmuteten und ihren Zweck, die Feierlichkeit zu erhöhen, schon lange nicht mehr erfüllten, da man diese Tonsprache einer nun schon lange vergangenen Zeit nicht mehr verstand und nicht mehr empfand, so daß es dem Papst Johann XXII. in seiner bekannten Bulle aus Avignon von 1322 nicht schwer fiel, neben anderen mehrstimmigen Gesängen auch diese überlebten mehrstimmigen Gradualien u. s. w. ein für alle Mal aus dem Gottesdienst abzuschaffen. Wie sie bis dahin in der Praxis in Übung waren, zeigt das häufige Vorkommen dieser Kompositionen in verschiedenen Handschriften noch aus dem 14. Jahrhundert, im wesentlichen in gleicher musikalischer Gestalt, wie sie schon aus dem 12. Jahrhundert nachweisbar ist, in dem, wie übereinstimmend mit den Indizien des Ursprungs der Handschriften ein englischer Schriftsteller des 13. Jahrhunderts uns überliefert, Notre Dame in Paris als die Hauptpflegestätte dieser Kunst galt und neben anderen besonders Perotinus es war, dessen musikalische Fassung dieser Gesänge die definitive blieb. Es sind dabei nicht die ganzen Melodien der Gradualien, Alleluias und Responsorien mehrstimmig komponiert, sondern nur immer die ersten Abschnitte der einzelnen Teile, die dann von

Digitized by Google

dem einstimmigen Chor mit dem unveränderten Schluß in der sogenannten gregorianischen Melodie fortgesetzt und abgeschlossen wurden. Bekanntlich haben die beiden Meßgesänge cyklische Form, indem sich nach dem Versus das beginnende Graduale oder Alleluia wiederholt, wobei dann die Wiederholung vielfach neu komponiert ist, so daß sich aus diesem Wechsel von mehrstimmigen Partien, zwei- bis vierstimmig, je nach der Fähigkeit der Solisten im Sängerchor oder der Höhe des Grades des Festes, mit der unveränderten Abschlußmelodie des einstimmigen Chores ein eigenartiges musikalisches Gebilde ergab, fest im kirchlichen Ritus wurzelnd und dabei der Künstler-Individualität doch den freiesten Spielraum lassend, wechselreich mit immer neuen Kompositionen die Jahrzeit- und Heiligenfeste des ganzen Kirchenjahrs begleitend, mit der ursprünglichen Frische, die ganz in dem heiligen Werk aufging ohne Rücksicht auf die Ermüdung von Sänger und Hörer, wie es einst die Entstehung des so außerordentlich umfangreichen corpus des gregorianischen Gesanges auch gethan hatte. Und in den Sammlungen dieser Gesänge finden wir nicht nur je eine Komposition des Graduales u. s. w. des betreffenden Festes, sondern wieder für die melismenreichsten Worte oder kleineren Abschnitte der einzelnen mehrere Kompositionen, oft eine sehr stattliche Anzahl zur Auswahl.

Der Rückschlag kam im Verlauf des 14. Jahrhunderts. War zwar bisher aus dem Ordinarium missae auch schon manches mehrstimmig komponiert worden, namentlich die höchst interessanten Tropen über Kyrie, Sanctus und Agnus, die umgekehrt zu dem oben geschilderten Wechsel von mehrstimmiger Einleitung und einstimmigem Schluß durch die einstimmige liturgische Intonation eingeleitet wurden und sich dann in mehrstimmiger Komposition der neuen tropischen Dichtung fortsetzten, — trat dies alles aber an Umfang und Bedeutung hinter den Kompositionen aus dem proprium de tempore und de sanctis zurück, so treten uns von nun an gerade die Teile des Ordinarium missae als Hauptglanzstücke der kirchlich-liturgischen Thätigkeit der Tonsetzer entgegen, besonders das Gloria und das an sich der Komposition doch so viele Schwierigkeiten bereitende Credo der Messe, beide stets nach der einstimmigen Intonation erst mit Et in terra und Patrem mehrstimmig beginnend, beide vielfach isoliert komponiert, vielfach auch mit den anderen Teilen des Ordinarium, Kyrie, Sanctus und Agnus, zu einem Ganzen verbunden, zu dem andere typische Bestandteile der Messe wie Benedicamus Domino, Ite missa est u. a. treten können.

Den Reigen dieser Kompositionen eröffnet eine dreistimmige Messe, jedenfalls aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, von der aus einer jetzt verschollenen Handschrift, früher in Privatbesitz in Tournai, Coussemaker den Versuch einer Übertragung gab, fünfteilig mit einer Motette zum

Digitized by Google

Schluß über den Tenor Ite missa est (Messe du XIII^{e} siècle, Tournai 1861). Aus der Mitte des Jahrhunderts folgt die vierstimmige Messe Machault's, von dessen Kompositionen unten ausführlich die Rede sein wird, ebenfalls fünfteilig mit einem im gleichen Stil wie die ganze Messe komponierten Ite missa, im übrigen von ähnlichem Zuschnitt wie die erste, auch mit längeren melismierten Amen am Ende der wortreichen, mehr syllabischen Gloria- und Credo-Sätze (Paris, Bibl. nat., fonds franç. 22546, f. 125'), und aus der zweiten Hälfte eine zweistimmige vierteilige Messe (ohne Kyrie) verschiedener italienischer Komponisten italienischen Stils mit einem dreistimmigen, anscheinend älteren Benedicamus zum Schluß. (Paris, Bibl. Nat., fonds ital. 568, f. 131'). Während wir von den dem mittelitalienisch-florentinischen Komponistenkreis angehörigen Tonkünstlern weiter keine sicheren Spuren kirchlichen Schaffens kennen, als die Beteiligung an dieser Messe, an der aber auch Bartolino von Padua mitgearbeitet hat, sind aus Oberitalien desto mehr erhalten. Eine große oberitalienische Handschrift, von der leider nur wenige Fragmente, unter ihnen besonders liturgische, die völlig Unica sind, gerettet sind, enthielt viel religiöse Werke, darunter auch viel Meßteile und wohl auch ganze Messen (Padua, Universitäts-Bibliothek 1475 und 684). Es ist, als hätte der fromme Sinn Paduas, das den heiligen Antonius beherbergt und seit dem Anfang des Jahrhunderts den kostbaren Schatz der Giotto-Fresken in der kleinen Marienkapelle an der alten Arena besaß, besonders intensiv hier auch auf die Musik gewirkt. Auch die Fortsetzung dieser liturgischen Kompositionen um die Wende des Jahrhunderts finden wir wieder in zwei oberitalienischen Handschriften; zunächst in einer in Modena (Bibl. Est., lat. 568), die z. T. schon in das 15. Jahrhundert hinein ragt und zum ersten Mal eine ganz erhaltene Sammlung derartiger Meßteile bietet. So enthält der eine Bestandteil dieser Handschrift, der jetzt leider durch Einfügen zweier Lagen eines anderen Manuscripts auseinandergerissen ist (fol. 1 bis 10', 21 bis 30' und 41 bis 50') in einer Lage (fol. 1 ff.) vier Gloria und zwei Credo, von denen zwei Gloria von Matteo von Perugia, einem der Hauptkomponisten dieses Teils der Handschrift, der seit 1402 als Domkantor in Mailand nachweisbar ist, stammen, in einer anderen (fol. 21 ff.), ein Gloria desselben, eins eines Eggardus und ein Credo des auch dem 15. Jahrhundert angehörenden Zacharias, und in der dritten (fol. 41 ff.), die ausschließlich Matteo von Perugia gewidmet ist, noch zwei Gloria desselben, zum großen Teil Kompositionen französischen Stils, auf dessen Charakteristika nachher einzugehen ist. Auch das dreistimmige Credo Zacharias', das in der späteren großen Handschrift des Liceo in Bologna (Liceo 37, fol. 88') wiederkehrt, trägt französisches Gepräge, während in einer venetianischen Handschrift der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Venedig, Bibl. Marc. ital. cl. IX,

Digitized by Google

145) eine umfangreichere Sammlung von Messen und Meßteilen italienischer Art vorliegt, die ich hier als Nachläufer der so spärlich erhaltenen italienischen liturgischen Kompositionen des Trecento besonders erwähnen möchte. Viele dieser Messen, besonders Glorias, sind tropisch, die einzelnen Abschnitte des liturgischen Textes durch anderweitige Texte streng metrischen Baues, vielfach gereimt, unterbrochen; gerade beim Gloria entsteht dadurch eine wohlthuende Abwechselung zwischen der freien Prosa des einen mit ihrer rhythmisch sich ganz dem Text anpassenden Komposition und der auch musikalisch regelmäßig sich gliedernden Vertonung der Strophen des Tropus, welch letzterer entweder Jesus verherrlicht oder, was sehr häufig ist, Maria preist und die schwungvollen Aussagen des Gloria auch auf Maria überträgt, oder schließlich auch bei besonderen Anlässen zur Komposition solcher Messen diese schildert, wie das eine wohl auf 1417 sich beziehende dreistimmige Gloria des Codex Venedig, dessen zweistimmiger Tropus die *unio ecclesiae* und den *unus Christi vicarius* feiert. Derartige Tropen finden sich dann auch losgelöst und beliebig verwendbar in Handschriften dieser Zeit, eins in den Paduaner Fragmenten, ein anderes von Coussemaker als Probe aus einem Trecentohandschrift-Fragment seines Besitzes veröffentlicht (hist. pl. 33), dessen jetziger Verbleib mir unbekannt ist. Zu den interessantesten italienischen Kompositionen dieser Art gehört ein zweistimmiges Gloria des Codex Venedig mit dem Tropus: *Jesu audi nos gementes*, in dem die sechs Strophen des Tropus dadurch, daß die drei letzten die Musik der drei ersten, nur mit Veränderung der Kadenz, wiederholen, ein in sich geschlossenes musikalisches Ganze bilden, jede Strophe in ganz regelmäßigem Wechsel von drei bezw. zwei *semibreves* mit je einer *minima*, drei *semibreves minores* und einer *maior* mit Pause, also $^7/_4$- bezw. $^6/_4$-Takt, und in dem dieser Tropus mit seinem wiegenden Rhythmus die beste Folie bildet zu der gleichartigeren *prolatio minor* der liturgischen Teile, das persönliche individuelle Gebet im innigen Bund mit dem ewigen Wort des kirchlichen Textes, beide durch musikalische Mittel einfachster Art geschieden und doch wieder zu einem Ganzen vereint, am Schluß sogar der liturgische Text in den Tropus übergehend, ein feinsinniges Denkmal musikalischer Erbauung eines unbekannten Italieners der Zeit kurz nach 1400.

Haben wir die kirchlich-liturgischen Kompositionen so durch das 14. Jahrhundert verfolgt, wenden wir uns zu dem Ausgang dieser Kunstgattung, den Gradualien u. s. w. zurück, aus deren Schoß die eine Hauptgattung der kirchlichen nichtliturgischen und weltlichen Musik der älteren Zeit entstanden ist, nämlich die lateinischen und französischen Motetten. Kurz erwähne ich eine neuerdings aufgestellte Erklärung des Ursprunges

Digitized by Google

der lateinischen Motetten[1]), nämlich, daß man bei dem Gebrauche, die melismenreichsten Stellen dieser Gradualien u. s. w. besonders oft und besonders reich zu komponieren, eine weitere Steigerung der Pracht des Ganzen darin fand, den überaus melismenreichen Oberstimmen dieser an sich schon sehr melismierten Abschnitte der liturgischen Melodie besondere Texte anzupassen, die in tropischer Weise die Gedankenreihen des betreffenden Festes weiterführen, gleichsam als Erläuterung des durch die Ritus-Vorschriften gegebenen Prosa-Textes des Alleluia, Graduals oder Responsoriums. Die Mehrstimmigkeit hat so schon sehr früh eine ihrer wirkungsvollsten und eigentümlichsten Gattungen ausgebildet, mehrere in ihrer Eigenart scharf umrissene Einzelstimmen, jede ihren eigenen Weg gehend, hier nicht nur melodisch und rhythmisch, sondern auch mit eigenem Text, und doch stets auf einander Rücksicht nehmend und erst in ihrem gleichzeitigen Erklingen das wohlgeordnete Ganze bildend. Wir finden hier Motetten — so nannte man die neue Kunstform, und *motetus* speziell die Stimme mit eigenem Text über dem Tenor — bald in mannichfacher Art, solche, die sich unmittelbar dem Gottesdienst einordnen lassen, solche, die auf religiösem Empfindungsboden bleibend nur noch in loserer Beziehung zu dem im Tenorwort oder -text angedeuteten Gedanken stehen, schließlich solche, deren Oberstimmen-Texte sich inhaltlich völlig frei bewegen und den Tenor, der nach wie vor mit dem ihm in der gregorianischen Melodie zugehörigen Text bezeichnet wird, nur noch als rein musikalisches Fundament des Ganzen betrachten. So werden die Motetten bald eine jeder liturgischen Beziehung völlig freie Gattung der Kunst, die als wesentlichstes Charakteristikum aus ihrer Entstehung ihren eigentümlichen Bau, frei komponierte Oberstimme über einem gegebenen Tenor, und schon aus ihrer ersten Entwicklung die Mehrtextigkeit der Oberstimmen behalten hat. Der Tenor als Basis des Ganzen leistete den Komponisten die größten Dienste für desto größere Freiheit bezüglich der Oberstimmen, ohne daß die ganze Komposition dadurch in die Gefahr des Auseinanderfallens geriet; die Motetten-Dichtung bildete sich in Frankreich in lateinischer und französischer Sprache außerordentlich aus; die musikalischen Motetten-Handschriften der verschiedensten Art sind sehr zahlreich, in der Regel nach den einzelnen Gattungen der Motetten geordnet, Hefte, die nur zwei-, drei- oder vierstimmige oder Motetten mit nur lateinischem, nur französischem oder mit je einem lateinischen und je einem französischen Text enthalten, innerhalb der einzelnen Hefte namentlich in der ersten Zeit oft die liturgische Folge der Tenores beibehaltend; an den Motetten bildete sich die Theorie und

1) W. Meyer, Der Ursprung des Motetts; Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 1898.

Digitized by Google

die Entwicklung der Notenschrift, zwei Gebiete, deren Durchforschung im Anschluß an die umfangreichen Publikationen der Haupttheoretiker durch Coussemaker bisher im Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses stand, ebenso wie auch bis zum Jahr 1901, in dem der erste Band von Wooldridge's Darstellung der mehrstimmigen Musik des Mittelalters erschien[1], die Veröffentlichung von über 40 Motetten aus einer der größten, wenn auch späteren, Motetten-Handschriften, der von Montpellier (Fac. de méd. H. 196), durch Coussemaker[2]) die einzige größere, leider nicht genügend zuverlässige Publikation aus der Zeit der älteren Mehrstimmigkeit geblieben ist.

Ging im Verlauf dieser Entwicklung, wie bemerkt, der ursprüngliche Zusammenhang zwischen den Motetten-Texten und dem liturgischen Tenor-Gedanken vielfach verloren, so bildeten sich dafür schon früh neue engere Beziehungen zwischen den Motetten-Texten selbst heraus, und in etwas veränderter Gestalt blieb die Motetten-Komposition noch während des ganzen 14. Jahrhunderts in hohem Ansehen, wenn die Motetten an Zahl jetzt auch hinter den vom 14. Jahrhundert selbst ausgebildeten mehrstimmigen Formen sehr zurücktreten. Die Text-Beziehungen der Oberstimmen bewegten sich dabei meist in zwei Arten; entweder klangen die Texte als ganz gleichberechtigte, so daß man die Motetten als Duett oder Terzett mit einem begleitenden Tenor bezeichnen könnte, und ich möchte als ein besonders prägnantes Beispiel das Lied von den drei Schwestern aus Montpellier anführen.

Trois serors sor rive mer
Chantent cler

ist der gemeinsame Anfang über einem unbezeichneten Tenor; dann teilen sich die drei Oberstimmen der Motette, *l'aisnee*, die ältere Schwester, wird der tiefsten, *la moiene* der mittleren und *la ionete* der höchsten Stimme zuerteilt. Oder der Text der eigentlichen Motetus-Stimme ist der gewichtigere, an Worten kürzere der beiden, zu dem ein lebhafterer, schneller vorgetragener Text in der Oberstimme die Folie bildet. Als Beispiel diene eine Motette auf den heiligen Georg aus Codex Padua und Modena, dessen Motetus *Magnanimus opere* fünf Strophen zu je drei trochäischen Dipodien hat, während die Oberstimme in lebendigster Weise in vier Strophen zu je vier trochäischen Tetrapodien das Lob des *Gratiosus fervidus fidei zelator* singt. So ist das Bestreben, jeder Stimme des Ganzen einen ihr eigentümlichen Charakter zu geben und aus mehreren solchen dies reizvolle Ganze des Kunstwerks der Motette zu ge-

1) The Oxford History of Music. I, 1.
2) L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles, 1864.

stalten, während des ganzen 14. Jahrhunderts in verständnisvoller Übung geblieben.

Gleich aus dem Anfange des Jahrhunderts stammt die Bearbeitung vieler alter und die Komposition einer Reihe neuer Motetten, die als musikalische Einlagen zum *Roman de Fauvel* in einer wundervollen Pariser Handschrift (Bibl. Nat. fonds frç. 146) erhalten sind. Dem moralisch-satirischen Charakter der Dichtung entsprechend, finden wir namentlich moralische ältere mit Zusätzen auf Fauvel, die in einem Maultier verkörperte Geldgier, versehen, lateinische und französische, unter ihnen die berühmte zweistimmige Motette des Pariser Kanzlers Philipp de Grève († 1237) *Mundus a mundicia*. Unter den neuen erwähne ich besonders eine den Templerorden anklagende dreistimmige Motette mit der Klage der Kirche im Tenor: *Filios enutrivi et exaltavi, ipsi autem spreverunt me*, ferner die auch in einer anderen Pariser Handschrift (fonds frç. 571) wiederkehrende dreistimmige Motette *Qui sequuntur* auf Ludwigs X. Thronbesteigung 1314, weiter die in regelmäßigen fünftaktigen Perioden sich bewegende dreistimmige Motette mit den Texten *In nova fert* und *Garrit Gallus* allegorisch-moralisierenden Charakters, die in einer leider nur in dürftigsten Fragmenten erhaltenen anderen Handschrift ebenfalls in Paris (Coll. de Pic. 67) in spätere Notenschrift umgeschrieben wiederkehrt, schließlich die ebenfalls dreistimmige Motette, ein Musikergebet an die heilige Dreifaltigkeit: *Firmissime fidem teneamus* und *Adesto sancta trinitas musice modulantibus*, mit dem transponierten sich zweimal in verschiedenem modus wiederholenden Alleluia-Teil des gregorianischen Trinitäts-Alleluias *Benedictus es Domine* als Tenor, die mit einer andern Fauvel-Motette für die Orgel bearbeitet in dem Fragment einer englischen Handschrift des 14. Jahrhunderts (London, Br. Mus. add. 28550) zusammen mit einigen rein instrumentalen Sätzen wiederkehrt[1]).

Aus dem übrigen Inhalt des erwähnten Pariser Motetten-Fragments (Coll. de Pic. 67) interessiert besonders eine andere dreistimmige Motette, deren Oberstimme eine lobpreisende Aufzählung der berühmtesten Musiker der Zeit zum Text hat, während die Mittelstimme eine Klage der Rhetorik bei der Musik über die Unthaten stümperhafter Sänger ist, wie sie uns während des 14. Jahrhunderts ganz ähnlich auch in den italienischen Kompositionen begegnen. Auch die Komposition eines derartigen Komponisten- und Sänger-Verzeichnisses, wie sie die Oberstimme der erwähnten Motette bietet, steht in dieser Zeit nicht vereinzelt da. Von den Namensnennungen der Trouvères in den französischen Motetten bis zum Sängergebet des Loyset Compère des 15. Jahrhunderts begegnen

1) Wooldridge, Early English Harmony, I, pl. 42—45; vergleiche J. Wolf im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1899, S. 14 ff.

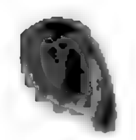
Digitized by Google

uns solche komponierten Selbstverherrlichungen der Musiker mehrfach. Die Komposition einer zweiten in Motettenform aus dem 14. Jahrhundert in einer Straßburger Handschrift (Stadt-Bibl. 222, C. 22) ist erst in neuester Zeit (1870) untergegangen, zwei andere finden sich in der Handschrift von Chantilly (cod. 1047), eine vierstimmige mit den Texten *Alma polis religio* und *Axe poli*, und eine andere dreistimmige englischen Ursprungs, die ihren Ruhm bis in die Zeit des Manuskripts des Liceo in Bologna (cod. 37) behielt, in dem sie mitten unter späteren Werken mit Angabe des Engländers Johannes Alanus als Komponisten wiederkehrt; der in Chantilly unbezeichnete, in Bologna mit Text versehene Tenor dieser Motette heißt beziehungsreich: *in omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis*[1]).

So galt die Motette unter den Werken der ernsten Kunst nach wie vor als die vornehmste Gattung, und wahrscheinlich an sie wird sich auch der Fortschritt der musikalischen Kompositions-Technik geknüpft haben, der mit der stolzen Bezeichnung *Ars Nova* in den Schriften des als Theoretiker und Komponist gleich gepriesenen Philipp von Vitry und einer Reihe irrig Johannes de Muris zugeschriebener Traktate zuerst gelehrt wird. Philipp von Vitry, den ein wechselreiches Leben und eine hohe universale Begabung zu dem bedeutendsten Vertreter der französischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts gemacht haben, ist leider für uns nur aus seinen Schriften kennen zu lernen; ist die Angabe richtig, daß die bereits erwähnte, 1870 verbrannte Straßburger Handschrift Kompositionen Vitry's enthalten hat, so ist ihr Verlust gerade wegen des Untergangs dieser Werke, von denen in anderen Handschriften bisher noch nichts hat nachgewiesen werden können, doppelt zu beklagen. Wir lernen aus den Citaten der Schriften Vitry's und seiner Anhänger die Anfänge einer Anzahl Motetten kennen, die als Musterbeispiele für den neuen Stil zitiert werden und bisher leider eben so wenig, wie die Werke Vitry's selbst, die sich wohl darunter befinden, nachweisbar sind.

Der altfranzösische Gebrauch, den Kompositionen den Autornamen nicht beizufügen, erhält sich merkwürdigerweise gerade für die Motetten auch bei den andern Völkern am längsten; eine der wenigen Ausnahmen bilden die Motetten von Vitry's Zeitgenossen Guillaume de Machault, dessen musikalische Werke zusammen mit seinen Dichtungen uns in einer schönen Pariser Handschrift (Bibl. Nat. f. frç. 22545 und 22546) in einer gewissen Vollständigkeit erhalten sind; hier hat die Einfügung auch der Motetten in das *œuvre* Machault's sie vor dem Schicksal, anonym

1) Vergleiche über die Texte Coussemaker, *Les Harmonistes du XIV. siècle*. 1869, S. 12 ff.



Digitized by Google

überliefert zu werden, gerettet. Auf die übrigen Kompositions-Formen, die alle in der interessantesten Weise von Machault gepflegt sind, wird später einzugehen sein, doch sei hier schon Machault als Künstler-Persönlichkeit im allgemeinen dem oft mit ihm zusammen, z. B. von Eustache Deschamps gepriesenen Vitry gegenübergestellt. Zeigte sich der aristokratische, in vielen Hofämtern, besonders als Diplomat bewährte, zuletzt 1361 in hohem Alter als Bischof von Meaux bei Paris gestorbene Philipp von Vitry auf den verschiedensten Gebieten, sowohl dem litterarischen und musikalischen, wie dem wissenschaftlichen bewandert, zum Teil als Meister, so verkörpert Guillaume de Machault den flotten, musikalischen Praktiker, der als Virtuos weit in der Welt herumgekommen (er war außer zu verschiedenen Zeiten am französischen Königshof lange in Prag beim König Johann von Böhmen gewesen) für die feste Ausbildung der neuen musikalischen Formen das meiste gethan hat, so für Generationen vorbildlich wurde und in vielen seiner Kompositionen bis weit in das 15. Jahrhundert hinein weiterlebte, wie es weder den Kompositionen Vitry's noch denen anderer Zeitgenossen in dieser Weise beschieden war, sondern allein Machault, dessen Werke ich in bisher sieben größeren Handschriften nachweisen kann, während Philipp von Vitry zwar immer als Bahnbrecher und *flos et gemma cantorum* von der ihn bewundernden Mit- und Nachwelt gepriesen, von Männern wie dem ihm freundschaftlich verbundenen Petrarca lebhaft betrauert ohne derartigen Einfluß wie Machault geblieben ist.

Machault's 23 Motetten der Pariser Handschrift seiner Werke sind zum größten Teil dreistimmige Kompositionen mit zwei französischen Texten über einem meist lateinisch bezeichneten Tenor, dessen Worte in der Regel auf den Sinn des Ganzen anspielen, gewöhnlich contemplativer, seltener erotischer Natur; unter den lateinischen hebe ich drei größere vierstimmige Stücke, Gebete und Klagen über die Schlechtigkeit der Menschen, eins speziell über die der Bischöfe, eine dreistimmige Motette auf den heiligen Quintinus, und eine dreistimmige zur Feier der Inthronisation des Wilhelm de Trie als Erzbischof von Reims 1324, der Motetus

Bone pastor qui pastores
Ceteros vincis per mores

beginnend, hervor. So viel Balladen Machault's wir in der zeitlich nun folgenden großen Handschrift von Chantilly (Cod. 1047) wieder begegnen, so wenig finden wir in den 13 lateinischen und französischen anonymen Motetten, deren Sammlung den Schluß dieser Handschrift bildet, Machault vertreten. Außer den beiden oben erwähnten Motetten aus Chantilly hebe ich besonders die hervor, welche sich auf Ereignisse der kirchlichen und politischen französischen Geschichte beziehen, die sich in dieser und

Digitized by Google

der früheren Zeit so oft auch in den musikalischen Werken wiedergespiegelt hat[1]. Von den Chantilly-Motetten preist die vierstimmige *Yda Capillorum* die Gräfin Ida von Boulogne und die vierstimmige *Rex Karole* König Karl den Weisen 1364—80, denselben König, dessen reiche Bibliothek auch sehr viel musikalische Werke enthielt, wie der noch erhaltene interessante Katalog beweist; gerade diese beiden Motetten bilden die Motetten-Musterbeispiele des wichtigen Traktats des Anonymus 5 in Coussemaker's drittem Scriptores-Bande, der einzigen bisher bekannten Schrift, die zahlreichere wörtliche Citate aus französischen und italienischen Werken des 14. Jahrhunderts enthält. Eine andere vierstimmige Motette mit dem Tenor *Rosa vernans caritatis* will die Christenheit unter Gregor XI. 1370—78 zum Kreuzzug entflammen; in der vierstimmigen Komposition *Alpha vibrans* und *Cetus venit heroycus* beten die Franziskaner zu Maria mit dem Anfang eines Franciscus-Responsoriums *Amicum quaerit* im Tenor; die technisch höchst merkwürdige vierstimmige Motette *Inter densas* und *Imbribus irriguis* bildet mit mehreren Balladen derselben Handschrift einen reichen Kranz von Lobliedern auf den Grafen Gaston Phébus von Foix; die erste Motette der Sammlung, *Apta caro* und *Flos virginum decus et species* mit dem Tenor *Alma redemptoris*, erinnert uns an das Lob, das Philipp von Caserta ihr spendet, und führt uns weiter zur Handschrift Modena, in der sie in der Umgebung zahlreicher anderer Kompositionen aus Codex Chantilly, besonders einer Ballade von Mayhuet de Joan, *Inclite flos orti gebennensis* auf den schismatischen Papst Clemens VII. 1378—94, wiederkehrt. Von den wenigen anderen Motetten dieser Handschrift Modena ist die Georg-Motette *Gratiosus fervidus* schon erwähnt, die zuerst in den Paduaner Fragmenten erhalten ist, der einzigen rein italienischen Handschrift, die uns Proben italienischer Motetten überliefert hat, da sie außer der eben genannten noch die dreistimmige Motette des Oberitalieners Jacopo da Bologna enthält, die ein herrliches Zeugnis von Jacopo's Meisterschaft auch auf diesem Gebiet ist, das er selbst in dem von ihm zwei Mal verschieden komponierten Madrigal *Oselletto selvagio* neben Madrigal und Ballade als Thätigkeitsfeld musikalischer *Maestria* besingt, während die Personifikation der *Musica* in dem vom Florentiner Francesco Landini komponierten Gedicht die Motette unter den Gattungen der Florentiner Kunst nicht erwähnt.

Wir sahen, welche Rolle der Tenor ursprünglich bei der Motette spielte, und wie allmählich seine Eigenbedeutung völlig zurücktrat, bis er vielfach nur zur rein musikalischen Stütze von jetzt mindestens zwei

1) Vergleiche die ausführliche Beschreibung dieser Handschrift in dem 1900 erschienenen 2. Bande des Katalogs von Chantilly, S. 277—303.

Oberstimmen mit verschiedenen Texten wurde. Er blieb aber ein *cantus prius factus*, wie der technische Ausdruck lautete, nur daß er nicht mehr dem gregorianischen Choral zu entstammen brauchte, sondern beliebig hergenommen sein konnte, auch, was allmählich anscheinend die Regel wurde, vom Komponisten der Motette selbst komponiert, sofern er ihn nur als Fundament des Ganzen zuerst schuf. So finden wir denn auch z. B. französische Rondeaux als Tenore, wofür die letzten mir bekannten Beispiele zwei französische Motetten Machault's sind, die eine *Lasse comment oublierai* und *Se j'aim mon loyal ami* mit dem drastischen Tenor *Pourquoy me bat mes maris*, die andere entgegengesetzten Inhalts *Trop plus est bele* und *Biaute paree* mit dem Rondel *Je ne sui mie* als Tenor. Hier brachte der eigentümliche Bau des Rondeaus die Wiederholung der einzelnen Abschnitte des Tenors im Verlauf des Stückes mit, auf der seit altersher sein Bau hauptsächlich beruhte, da seit jeher die gewöhnlich nicht sehr zahlreichen Noten, die die ursprüngliche Fassung des Tenors bildeten, mehrfach wiederholt werden mußten, um für die ganze Komposition als Unterstimme auszureichen.

Schon in den mehrstimmigen Gradualien u. s. w. war nun im Tenor der originale Rhythmus der liturgischen Melodie völlig zerstört, um die in den Oberstimmen musikalisch so reiche mehrstimmige Komposition zu ermöglichen. Die syllabischen oder weniger melismierten Partien dieser Gradualien u. s. w. wurden dabei im Tenor in lang gehaltene Noten auseinander gezogen, über denen sich die lebhaften Melismen der Oberstimmen abspielten, um sich erst bei den Schlüssen wieder mit der Note der gregorianischen Melodie zu vereinigen. Ebenso wenig wurde auch den melismierten Partien der alten Melodie ihr ursprünglicher oratorischer Rhythmus gelassen; entweder wurden diese Abschnitte auch in lauter als *longae* geschriebene einzelne kürzere Töne aufgelöst, oder sie wurden im Gegensatz zu den andern streng mensuriert und ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Gliederung der Melodie dieser Melismen ihre Töne in mannigfachen fest ausgeprägten rhythmischen Formen geordnet, bei denen der einmal gewählte *Modus*, wie man dies technisch nannte, mindestens für einmaligen Verlauf des Tenor-Abschnittes bindend war. Vielfach genügte dieser aber als Grundstimme für die Entfaltung der Komposition der Oberstimme nicht, und dann wiederholte man skrupellos die ganzen Tenortöne, oft in gleichem *Modus*, oft in einem contrastierenden, vielfach in schnellerem, bisweilen auch in langsamerem Rhythmus, und schuf so im Tenor ein Gebilde, das der willkürlichsten rhythmischen Behandlung dieser ursprünglich eine vernünftige Melodie bildenden Töne durch den Motetten-Komponisten preisgegeben war und auch in der Art der Ausführung den anderen Stimmen gegenüber sehr kontrastiert haben muß; wir wissen leider heute mangels genügender Anhaltspunkte noch

Digitized by Google

nicht, wie dies bei dem Vortrage der ganzen Komposition geschah, ob rein instrumental oder in anderer Weise.

Gehört zum Wesen der alten Motette also der Aufbau der Komposition über einem derartig behandelten Tenor, so zeigt sich die Weiterentwicklung in zwei Richtungen: einmal verstärkt man das Begleitungs-Fundament der ganzen Motette um eine zweite Contratenor genannte Stimme, die vielfach in genauem rhythmischen Anschluß an den Tenor gebaut wird, — andererseits geht die Freiheit und Kompliziertheit der musikalischen Behandlung in rhythmischer Beziehung weit über die bisher inne gehaltenen Grenzen hinaus und greift auch auf das melodische Gebiet über, indem auch die Tonfolge des Tenor ähnlich einschneidenden Veränderungen unterworfen wird wie bisher nur der Rhythmus. Zeigen in diesen beiden Hinsichten die Motetten im Roman de Fauvel, Paris 571 und dem Fragment in der *Collection de Picardie* sich noch ganz auf dem alten Boden stehend, so tauchen bei Machault schon die ersten vierstimmigen mit zwei begleitenden Unterstimmen auf, was dann bei den Chantilly-Motetten schon die Regel geworden ist, und in Chantilly die ersten Tenores, die aus dem Wechsel der gewöhnlichen und umgekehrten Tonfolge der Tenor-Melodie bestehen, so der erwähnte Franciscus-Tenor *Amicum quaerit*, und solche, die bis zu achtmal die rhythmische Behandlungsweise der als Tenor benutzten Tonfolge variieren (achtmal thut es der Tenor *Admirabile est nomen tuum* der erwähnten Motette auf den Grafen von Foix). Für eine mehrstimmige Bearbeitung eines rückwärts gesungenen sehr beliebten Tenors wüßte ich freilich schon aus der ältesten Zeit ein Beispiel anzuführen (*Nusmido* in Florenz, Laur., plut. 29, 1. f. 150'), doch ist das damals, wie es scheint, eine ganz vereinzelte Kuriosität; von nun an beginnt aber solche künstliche äußerliche Behandlung des Tenors gerade für die größten und feierlichsten Kompositionen, die noch für Jahrhunderte des Tenors als Stütze am wenigsten entraten wollten, immer mehr um sich zu greifen; sie führt uns direct zu den sogenannten Künsteleien der Niederländer, und wir wollen auch bei der Betrachtung der aufgezeigten zunächst ganz äußerlichen Anfänge dieser Bewegung uns daran erinnern, welche großartigen Wirkungen in der Musik dadurch erschlossen werden sollten.

Schon in Chantilly finden wir die Anweisung, wie die nur einmal niedergeschriebene Melodie des Tenor bei den Wiederholungen weiter zu bilden ist, als *Canon* bezeichnet, als Richtschnur für die Sänger, ebenso wie der Codex Chantilly auch die vielfach sehr nötigen Anweisungen zur Lesung der höchst komplizierten Notenschrift Canon nennt. Nicht lange, und eine spezielle Art solcher Anweisungen, die Bildung einer nicht besonders niedergeschriebenen Stimme durch Nachahmung aus einer andern, deren Pflege uns nachher besonders bei den Italienern beschäftigen wird,

behält diesen Ausdruck Canon als Terminus technicus bei, was er bis heute zur Bezeichnung dieses hochbedeutsamen Mittels der Technik der Mehrstimmigkeit geblieben ist.

So bildet zwischen der alten Kunst und der hohen Weiterentwicklung der mehrstimmigen Musik im 15. und 16. Jahrhundert gerade die französische Motette des 14. Jahrhunderts ein besonders wichtiges Bindeglied, wenn auch ihre äußere Form und ihre seltsame klangliche Erscheinung namentlich durch das schnelle Deklamieren der unendlich langen Texte, das keine rechten Melodie-Bildungen aufkommen läßt, und das gänzliche Vernachlässigen sowohl der prosodischen als der prosa-sprachlichen Accente der Texte in der Musik uns die Gewinnung eines ästhetischen Standpunktes gegenüber dieser Kunstgattung, deren künstlerische Intentionen uns so klar zu Tage liegen, ganz außerordentlich erschweren.

Der reichen Fülle der französischen Motetten können wir vorläufig als rein italienisch nur die eine Motette des Jacopo von Bologna aus den Paduaner Fragmenten entgegenstellen, da die andere hier und in Modena erhaltene mehrfach erwähnte Georgsmotette in ihrem Tenor, der *primo eundo, secundo redeundo, tertio a primo principio resumendo* zu erklingen hat, und sonst, wenn auch nicht französische Entstehung, so doch starke direkte französische Beeinflussung aufweist. Welch anderen Eindruck Jacopo's *Lux purpurata* und *Diligite* mit ihren sinnvollen Beziehungen des an den idealen Fürsten gerichteten Textes, Ermahnungen und Forderungen in der Mittelstimme und Preis der Erfüllungen in der Oberstimme, mit der den Italienern dieses Zeitraumes eigenen Klarheit der Melodie und des Rhythmus in den Oberstimmen, mit dem schwungvollen Aufbau des Ganzen in dem von den Italienern sehr bevorzugten breiten zwölf-minimae-Takt des *modus minor perfectus et tempus minoris imperfectum*, dessen Wahl zu den achtsilbigen jambischen Versen der Texte äußerst glücklich paßt und für das gemeinsame Schluß-Melisma der drei Stimmen einen vortrefflich angelegten Hoquetus gestattet, und schließlich mit der feinsinnigen Behandlung des Tenor, der an keinen Modus gebunden, gerade immer da das Ganze stützt, wo der Abschluß einer Verszeile in einer Oberstimme die vollere Dreistimmigkeit verlangt, oder wo bei Pausieren einer der beiden Oberstimmen die Zweistimmigkeit durch die andere und den begleitenden Tenor fortgesetzt wird, oder wo er im Schlußmelisma als gleich berechtigte Stimme seinen Anteil an dem das Ganze krönenden dreistimmigen Hoquetus-Schluß hat, — welch andern Eindruck also diese italienische Motette macht, das im einzelnen auszuführen, muß besonderer Darstellung überlassen bleiben.

Bevor wir von den Motetten Abschied nehmen, muß ich noch der merkwürdigen Motetten-Abschnitte in zwei Florentiner Laudi-Handschriften des 14. Jahrhunderts gedenken. Es ist bekannt, wie die religiöse Be-

Digitized by Google

wegung in Italien, besonders durch Persönlichkeiten, wie Franz von Assisi, den musikbegeisterten Schöpfer des Sonnenhymnus, und die Brüder des von ihm gestifteten Ordens entfacht, zur Ausbildung einer eigentümlichen viel gepflegten Dichtungsform italienischer Erbauungs-Lyrik, der *Laudi*, geführt hat, die mit der zugehörigen einstimmigen Musik zahlreich auf uns gekommen sind. Und zwar waren es gerade die mittleren Stände der Bevölkerung, die sich die Pflege dieser Dichtung und Musik hauptsächlich angelegen sein ließen, besonders bekannt, auch aus der novellistischen Litteratur, die Zusammenkünfte der Kirchspiel-Bruderschaften in Florenz, z. B. in S. Maria Novella, in Or S. Michele oder draußen auf den Marmorbänken um S. Maria del Fiore, den prächtigen, in unserer Epoche sich der Vollendung nähernden Neubau des Doms. Wir kennen das musikalische Repertoire dieser Bürger-Gesang-Vereine, wie man sie nennen kann, wenigstens für den, wenn ich so sagen darf, offiziellen Teil ihrer Vereinsabende, und sehen daraus, wie neben den einstimmigen Laudi und dem reichen Schatz lateinischer einstimmiger frommer Lieder, Hymnen und Sequenzen, ihr Bedarf an mehrstimmiger Musik durch jahrhundert-alte französische Motetten gedeckt wurde. Wir treffen in den erwähnten beiden Florentiner Handschriften (Bibl. Naz. II, 1, 122 und 212) alte Bekannte aus Montpellier und dem musikalischen Anhang des Pseudo-Aristoteles-Traktats (Paris, Bibl. nat., fonds lat. 11266), freilich in einer Form der Niederschrift, die den Mangel an wirklicher innerer Vertrautheit mit diesen Werken verrät, ganz abgesehen von den erheblichen Varianten der Noten. Keine der beiden Handschriften schreibt die Motetten in der frankonischen Notation, wie man es in den systematischen Motetten-Sammlungen findet; die eine notiert sie in der ältesten, für die Mehrstimmigkeit längst aus der Übung gekommenen Mensuralschrift, die noch keinen Unterschied zwischen Longa und Brevis in der Schrift zu bezeichnen für notwendig fand, die andere schreibt gerade umgekehrt die Oberstimmen in die modernste hier aber nicht passende Notenschrift um, noch dazu, ohne wenigstens auch den Tenor dann mit umzuschreiben. Auch in der Nichtbezeichnung des Tenor mit dem ihm zukommenden Wort zeigt sich ein Einfluß der damaligen weltlichen Florentiner Kunst, die im übrigen an dem Bedürfnis der erwähnten Klassen nach solcher mehrstimmiger Erbauungsmusik anscheinend ganz achtlos vorüberging. Um so interessanter sind diese beiden Dokumente, große abgenutzte Singfolianten mit Pfundnoten, wie die geistlichen Chorbücher, mit zum Teil herrlichen Miniaturen an den Anfängen der Laudi, die diese Kompositionen lateinischer Texte aus verschiedenen französischen Quellen sich zusammenholen. Betreffs der Laudi möchte ich hier noch anhangsweise hinzufügen, daß uns dann schon aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in der oben besprochenen Venetianer Hand-

Digitized by Google

schrift auch mehrstimmige Kompositionen laudi-artiger Texte verschiedenster Art vorliegen.

Damit wenden wir uns von der Motette mit ihrer Weiterführung alterworbener technischer Kunst der Mehrstimmigkeit und ihren Ausblicken in die musikalische Zukunft, von einer Gattung, die mit dem Wesen der mehrstimmigen Musik aufs innerste verwandt nur als mehrstimmiges Kunstwerk Leben hat, zunächst zu einer Anzahl französischer dichterisch-musikalischer Formen, die zu Zeiten zum Teil zwar auch lediglich in mehrstimmiger Gestalt auf uns gekommen sind, bei denen diese Mehrstimmigkeit aber nicht als etwas Notwendiges, sondern nur als prächtigerer Schmuck des Ganzen erscheint.

Eine gute Übersicht über die musikalisch hauptsächlich angebauten Gattungen der französischen Kunst in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bietet uns die schon erwähnte Sammlung der Werke Machault's, worin auf die litterarischen Werke, von denen eines in seinem Verlauf auch eine Reihe komponierter Dichtungen enthält, die musikalischen in der Reihenfolge Lais, Motetten, Messe, Balladen, Rondeaux und Chansons balladees folgen; die Lais nur einstimmig, die Balladen fast alle mehrstimmig, die Rondeaux nur mehrstimmig und unter den Chansons balladees überwiegend einstimmige, 22 neben acht mehrstimmigen und einer Anzahl nicht komponierter; dem Ganzen folgt dann eine vom Sammler offenbar anderweitig nicht untergebrachte dreistimmige textlose Komposition mit dem Anfangswort *David*, die zwei Oberstimmen als Triplum und Hoquetus bezeichnet. Dazu treten in die größere Dichtung *Remede de fortune*, wie erwähnt, eingefügt außer den Vertretern der genannten Gattungen, einem einstimmigen Lai, zwei vierstimmigen Balladen verschiedener Art, einer einstimmigen Chanson balladee und einem dreistimmigen Rondeau noch zwei einstimmige Specimina anderer Dichtungsgattungen, von denen sonstige musikalische Bearbeitungen fehlen, eine *complainte* und ein *chanson royal*.

Können wir hier diese beiden letzteren und die ebenfalls nur einstimmig vorkommenden musikalisch höchst interessanten *lais* als für die Mehrstimmigkeit von geringerem Belang bei Seite lassen, so fesseln uns zunächst die Balladen, die die in Frankreich in dieser ganzen Epoche überhaupt beliebteste lyrische Form sind. Ihre poetische Form ist ganz regelmäßig: sie bestehen aus drei Strophen, von denen jede mit zwei metrisch gleichen nach derselben Melodie gesungenen Zeilenpaaren beginnt, auf welche eine in neuer Weise komponierte zweite Strophenhälfte folgt, die Anfangszeile häufig kürzer als die andern, gewöhnlich drei oder vier Zeilen, deren letzte der in allen Strophen gleiche Refrain ist, sodaß die Ausdehnung der Strophe meist sieben oder acht Verse beträgt; doch kommen auch sehr viel ausgedehntere vor, aber immer unter Wahrung

der Grundverhältnisse der sich wiederholenden *prima pars* und der musikalisch breiter behandelten *secunda pars* mit der Zuspitzung des Ganzen im Refrain, der, wenn er auch musikalisch besonders bedeutsam komponiert ist, auch als *tertia pars* bezeichnet wird; und das Ganze wiederholt sich dann dreimal, immer in denselben Refrain auslaufend. Wir finden alle Stoffe lyrischer Poesie in dieser lebhaften und anziehenden Form, die, was die Dichtung angeht, ja keine Neuschöpfung dieser Epoche ist, behandelt, vor allem natürlich chevalereske und erotische, auch unter den komponierten Balladen dieses Jahrhunderts noch viele Perlen, weit entfernt noch von den schematischen und flachen Reimereien, zu denen leider die Komponisten des 15. Jahrhunderts so oft greifen mußten.

Kennen wir von Machault fast nur mehrstimmige Kompositionen von Balladen, so sind uns andere Dichter oder Komponisten auch mit einstimmigen Balladen-Kompositionen erhalten, so Jehannot de l'Escurel aus dem Anfang des Jahrhunderts (Paris, Bibl. nat., fonds franç. 146); ebenso ist in einer Handschrift der *Prise amoureuse* von Jean Acart von 1332 für die darin enthaltenen Balladen und Rondeaux nur für einstimmige Kompositionen Platz gelassen, aber leider nicht ausgefüllt (ib. 24391). Wir sehen hierin also die Fortsetzung der reichen Fülle einstimmiger Kompositionen, die uns von der französischen für Musik bestimmten Lyrik, soweit nicht Motetten in Betracht kommen, besonders des 13. Jahrhunderts, erhalten sind, sowohl in den speziellen Lieder-Sammlungen, als auch vielfach in größeren Dichtungen, in denen gerade in französischen Handschriften die gesungen werden sollenden Einlagen oder Bestandteile häufig mit Musik versehen sind, von *Aucassin et Nicolette* und Adam de la Hale's *Robin et Marion* an bis zu den Liedern in den Romanen, wie in ausgedehntestem Maßstab im *Renart nouvel* (Musik in Paris, Bibl. nat., fonds franç. 25566 und 1593) und dem *Roman de Fauvel*, ferner in den nach 1325 entstandenen *Miracles de Notre Dame* anscheinend normannischen Ursprungs (ib. 12483) und dem erwähnten *Remede de fortune* Machault's, verloren in einer zur Aufnahme der Musik schon eingerichteten Pariser Handschrift des *Roman de la Poire* (ib. 12768) und Acart's erwähnter *Prise amoureuse*. Verbindet sich mit dieser Wiedergabe der Dichtung und der Musik dann, wie es ebenfalls in den französischen Handschriften häufig der Fall ist, ein reicher Miniaturen-Schmuck, so möchte ich sie kleine Gesamtkunstwerke nennen, die uns ein höchst lebendiges Bild ihrer einstigen Existenz auf dem Pergament hinterlassen haben, denen seitens der anderen Nationen aus dieser Zeit wenig an die Seite zu stellen ist, besonders schmerzlich für uns z. B., daß bisher in keiner italienischen Handschrift des Decamerone, in dem vom Musizieren so oft die Rede ist und in dem jeder Tag mit dem musikalischen Vortrag mindestens einer Dichtung beschlossen wird, die

dazu gehörige Musik aufgefunden ist, so daß man den Eindruck gewinnt, als seien diese Dichtungen Boccaccio's und dann die ähnlichen seiner Nachfolger ganz im Gegensatz zu den oben besprochenen französischen Balladen u. s. w. nur Buchdichtungen, die zur Komposition eigentlich gar nicht bestimmt waren.

Als älteres Vorbild für die mehrstimmige Komposition der französischen Balladen nun kann ich wenigstens eine zweistimmig komponierte Chanson aus dem Chansonnier Baudelot nachweisen (Paris, Bibl. Nat., f. franç. 846, fol. 21), die inmitten von lauter einstimmigen Liedern mit einer einfach als Tenor bezeichneten Unterstimme versehen ist. Und zwar gliedert sich dieser Tenor im Gegensatz zu den Motetten-Tenores genau wie die Oberstimme, die allein den Text hat, in ein Stollenpaar und Abgesang; freilich zeigt er in seiner modalen Ausprägung, die dem Modus der Oberstimme einfach folgt, noch einen innigeren Zusammenhang mit dem Motetten-Tenor, der der Ballade des 14. Jahrhunderts durchaus fehlt, aber wir finden hier zum ersten Mal das Prinzip durchgeführt, umgekehrt zu dem Aufbau einer Komposition über einem gegebenen *cantus prius factus* die mehrstimmige Komposition aus einer frei erfundenen Oberstimme und einer einfach begleitenden Unterstimme, die für Textaufnahme überhaupt nicht eingerichtet ist und auch an keinerlei anderen Text denken läßt, zu bilden. Es frappiert, daß dies bei der Fülle der erhaltenen Chanson-Kompositionen der älteren Zeit nur einmal begegnet, und man fühlt sich angeregt, die Frage aufzuwerfen, ob nicht eine technisch betrachtet auch der damaligen Zeit so leichte Zufügung einer solchen Unterstimme beim Vortrag öfter vorgenommen und nur nicht aufgezeichnet ist; zu ihrer Lösung fehlen uns aber positive Anhaltspunkte. Jedenfalls tritt uns bei Machault diese Art, den Tenor als eine der Oberstimme sich anpassende Begleitung ohne jede textliche Beziehung zu gestalten, als allgemeine Regel nicht nur für die Balladen, sondern auch für die Rondeaux und Chansons balladees entgegen. Zunächst gewann die ganze Komposition dadurch eine übersichtliche Gliederung; alle Stimmen schließen die Haupteinschnitte der Strophe gleichmäßig ab, und bei den gewöhnlichen Zeilenschlüssen leitet eventuell ein Solo im Tenor auf die folgende über; der gleichen Melodie entspricht ein gleicher Tenor, und die gleiche Musik im Ganzen wiederholt sich bei allen drei Strophen, die alle auf dieselbe Pointe in dem einen Refrain hinauslaufen. Erst eine sehr viel spätere Zeit, nämlich erst das 17. Jahrhundert, hat die Keime, die in dieser Kompositionsweise liegen, in der der Tenor eine Rolle ähnlich dem Basso continuo spielt, zu entwickeln gewußt; vorläufig führt sie nur ein bescheidenes Dasein und geht im Laufe der Entwicklung noch einmal in dem rein vokalen Ideal der gleichmäßigen Durchdringung aller Stimmen mit melodischen Gedanken und Text auf.

Digitized by Google

Hier auf französischem Boden und seiner Einfluß-Sphäre dominiert sie nun noch weit über das 14. Jahrhundert hinaus bei den verschiedensten Gattungen, besonders aber bei der Ballade.

Ich hatte oben bereits erwähnt, daß die Ballade an sich nicht das Bedürfnis nach mehrstimmiger Komposition in sich trägt; es kann daher nicht verwundern, wenn die mehrstimmig komponierten Balladen in den verschiedensten Stimm-Zusammenstellungen auftreten. In der Balladensammlung Machault's in der Handschrift seiner Werke bilden die einfachen zweistimmigen Balladen noch die große Majorität, der Rest verteilt sich auf vier andere Formen, zwei dreistimmige und zwei vierstimmige, die alle von großer Bedeutung für diese Kunst, ihre Weiterentwicklung und ihren Einfluß auf die italienische Kunst geworden sind. Zu dem Cantus, der Oberstimme, und dem Tenor konnte zunächst eine, wie der Tenor im wesentlichen unter dem Cantus liegende begleitende Stimme hinzukommen, der Contratenor, so daß für die Melodie der Oberstimme mit dem Text das wuchtige Fundament von zwei begleitenden Unterstimmen geschaffen war, und das ist für die französische Ballade und die gleich näher zu besprechende Chanson baladee in der Folge typisch geworden. Die von den Franzosen bei den Motetten so beliebte Dreistimmigkeit ist somit durch Hinzutreten des Contratenor zu Tenor und Cantus auch für diese Dichtungsformen gewonnen und dann die Regel geblieben.

Schon in Chantilly unterbricht nur selten eine zweistimmige Komposition die lange Reihe der dreistimmigen Balladen und Chansons baladees, und ebenso ist es in Modena; gegenüber den in dieser Hinsicht ganz anders empfindenden Italienern ist diese Art der Dreistimmigkeit mit dem nicht zu leugnenden Mißverhältnis der relativen Einfachheit der Melodie und der Schwere der zweistimmigen Begleitung ein Hauptkennzeichen französischer Entstehung oder maßgeblicher Beeinflussung durch diese Kunst.

Schon Machault hat daneben eine andere Art der Dreistimmigkeit gepflegt, die für die Franzosen nicht minder charakteristisch ist, nämlich die Hinzufügung einer dritten textlosen Stimme über dem von einfachem Tenor begleiteten Cantus, eines Triplums, wie man es mit der alten Bezeichnung der Oberstimme einer dreistimmigen Motette weiter nannte. Und nicht bloß der Name, sondern auch der Charakter dieser Stimme weist stark auf das alte Motetten-Triplum hin, wenn diesem Balladen-Triplum auch der für jenes charakteristische Text fehlt; in lebhafterer Bewegung umspielt diese Stimme die jetzt in der Mitte liegende Hauptmelodie, wie es bei der höchsten Stimme der Motette meist schon durch ihren ausgedehnteren Text bedingt war. Wie sie vorgetragen wurde, — sie hat nie bei französischen Kompositionen in den Handschriften Text — wissen wir, wie für den Tenor und Contratenor, ebenfalls nicht.

Digitized by Google

Von vierstimmigen Formen bei Machault kommt zunächst die Kombination dieser beiden Erweiterungen des ursprünglichen Gerippes von Cantus und Tenor mehrfach vor, gleichzeitig ein Triplum über und ein Contratenor unter dem Cantus, eine Vollstimmigkeit, von der man wohl sagen muß, daß sie die Hauptmelodie leicht erdrücken konnte, und die die Italiener, so viel bis jetzt bekannt, niemals nachgeahmt haben. Zuletzt erscheint uns, bei Machault nur einmal vertreten, eine vierstimmige Ballade mit zwei verschiedenen Texten in den Oberstimmen, die den gleichen Refrain haben und inhaltlich in interessanter Beziehung zu einander stehen. Thomas, ein Bruder von Machault's Dame Agnes, hatte Machault eine Ballade *Quant Théséus, Hercules et Jason* mit dem Refrain *Je voi assez, puisque ie voi ma dame* gesandt, die Machault in der gleichen Form, mit gleichen Reimen und dem gleichen Refrain *Je voi assez, puisque ie voi ma dame* beantwortete (*Ne quier veoir la biaute d'Absalon*). Beide komponierte er dann als zwei Oberstimmen eines vierstimmigen Satzes, die sich zunächst an jedem Zeilen-Ende im gleichen Reim und am Schluß des Ganzen im gleichen Refrain zusammenfinden, eine eigenartig reizvolle Komposition, die mit dieser Wirkung nur bei der französischen Refrain-Ballade möglich ist.

Werfen wir nun zunächst einen Blick auf das Schicksal von Machault's Balladen, denen, wie schon früher bemerkt, eine sehr lange Lebensdauer beschieden war. In größeren Balladen-Sammlungen kommen viele im Codex Chantilly, der einzigen Handschrift, die sie sonst noch mit Machault's Namen versieht, im Codex Reina (Paris Bibl. Nat. nouv. acq. frç. 6771) und Codex Modena vor; eine Ballade und ein Rondeau enthält der Codex Prag (Un.-Bibl. XI. E 9); vereinzelt als Zusätze finden sich manche auch auf frei gebliebenem Raum in den italienischen Handschriften, dem Codex Panciatichianus in Florenz (Bibl. Naz. Panc. 26) und der Handschrift Paris fonds italien (568) wieder. Man kann aus dem allen auf eine mehr als hundertjährige Beliebtheit dieser Werke schließen, und besonders charakteristisch ist es, daß die späteste erwähnte Handschrift, die in Modena, die sonst bei fast allen Kompositionen auch die Autoren-Namen nennt, den Namen des Komponisten von Balladen wie *De toutes flours*, *De petit peu* und *Gais et iolis* nicht mehr kennt. An den Werken erfreute man sich auch damals noch, der Name des Meisters war schon vergessen.

Es kann nun nicht Wunder nehmen, daß bei dieser Weite des Weges die musikalische Gestalt von Machault's Balladen gelegentlich Veränderungen erfahren hat. Der musikalische Kern freilich, Cantus und Tenor, blieb überall unangetastet, die übrigen Stimmen aber fehlen bisweilen oder variieren auch gelegentlich. Bei einer Ballade Grenon's erfahren wir einmal speziell, daß der Contratenor im Codex Modena dazu von

Digitized by Google

Matteo von Perugia stammt; so wird man auch bei Machault's Balladen annehmen können, daß abweichende Stimmen späterer Handschriften gegebenenfalls von anderen Komponisten stammen können, sei es, daß diese nur eine auf Tenor und Cantus reduzierte Form der Balladen vorfanden, wie sie z. B. seiner Anlage gemäß Codex Prag nur bietet, noch dazu ohne Text, wie dieser auch beim Eintragen solcher Balladen in italienische Sammlungen zu fehlen pflegt, sei es, daß sie aus anderem Grunde die Zufügung einer neuen Stimme für angemessen hielten. Das wechselreichste Geschick in dieser Beziehung hat die Ballade *De petit peu* gehabt, die im Codex Machault dreistimmig mit Cantus, Tenor und Triplum, im Codex Chantilly dreistimmig mit Cantus, Tenor und Contratenor, im Codex Prag zweistimmig, im Codex Panciatichianus und Paris fonds italien dreistimmig wie Chantilly und im Codex Modena mit allen vier Stimmen in einer Handschrift vereinigt erscheint.

So bieten uns Machault's Balladen ein in jeder Beziehung reiches und interessantes Material zum Studium dieses Kunstzweiges, das bei einer eingehenden Darstellung desselben in den Mittelpunkt gerückt zu werden verdient. Direkte Vorgänger in mehrstimmiger Komposition kennen wir vorläufig noch nicht; auch unter Philipp von Vitry's Verdiensten um den Fortschritt der mehrstimmigen Musik findet sich mehrfach gerade auch die Balladen-Komposition genannt, ohne daß sich aber bisher auch nur eine Probe davon gefunden hätte. Desto reicher ist aber die Fülle der Balladen, die sich an Machault's Kunst anschließen und sie fortführen.

Bevor wir zu diesen übergehen, seien Machault's mehrstimmige Kompositionen von Chansons baladees einer kurzen Betrachtung unterzogen, an die sich dann leicht eine Gegenüberstellung dieser beiden Kunstgattungen und ihrer Eigenheiten anschließt, bei der manches auch den Balladenbau betreffende erst in das richtige Licht gerückt werden kann.

Die dichterische Form des *Virelay* oder *Chanson baladee*, gelegentlich auch in Frankreich mit dem Namen Ballade bezeichnet, der für diese Form in Italien der allein gebräuchliche ist, da die eben besprochene dreistrophige Refrain-Ballade in Italien nicht existiert, — die dichterische Form der Chanson baladee ist folgende: ein mehrzeiliger Anfang spricht einen Gedanken aus, der die refrainartige Wiederholung nach jeder Strophe gestattet; darauf folgt eine aus zwei gleichen Hälften bestehende Strophe und ihr Abgesang, letzterer metrisch und musikalisch genau gleich dem Anfang, der jetzt refrainartig wiederholt wird; die Fortsetzung besteht dann immer wieder aus Stollenpaar, Abgesang und Anfangswiederholung mit der gleichen Beziehung zwischen den beiden letzteren Gliedern wie bisher. War die oben besprochene Balladen-Strophe vierteilig mit in der Regel drei verschiedenen musikalischen Ab-

schnitten, deren erster sich am Anfang wiederholte, so ist die erste Chanson-baladee-Strophe fünfteilig mit nur zwei verschiedenen musikalischen Abschnitten, deren einer das Ganze einleitet und am Schluß jeder Strophe immer zweimal hintereinander, zuerst zum Abgesang, dann zum Anfangstext wiederholt wiederkehrt, während der andere zweimal in der Mitte zum Stollenpaar erklingt. Der Unterschied der Wirkung des Ganzen ist also bedeutend, in der Ballade auch musikalisch stets eine Zuspitzung auf die Refrainzeile hin, auf den breiteren Unterbau des musikalisch sich wiederholenden Stollenpaares eine unaufgehaltene Weiterentwicklung der Komposition bis zum Refrain folgend, — die seltenen Ausnahmen von diesem Bau kann ich hier außer Acht lassen, — in der Chanson baladee umgekehrt eine cyklische Form, die Vorwegnahme der Pointe des Ganzen am Anfang, und nun eine regelmäßige Folge von je zwei sich wiederholenden musikalischen Abschnitten, deren vierter immer auch den Anfangstext wiederbringt. So wirkt das Ganze dadurch im Gegensatz zu der mehr leidenschaftlichen Refrain-Ballade ruhig, und wir begegnen unter den italienischen Kompositionen dieser Form auch manchen direkt moralischen Gedichten, in denen der Anfang gleichsam eine Sentenz ist, die nicht als Ausdruck einer dichterischen Empfindung, sondern als ein ethisches Axiom nach jeder Strophe wiederkehrt. Diesen Totaleindruck muß man sich gegenwärtig halten, um die musikalische Form gerade der Chanson baladee zu verstehen.

Die Mehrstimmigkeit hatte für ihre Melodiebildung bei Wiederholung derselben Melodie auf zwei metrisch gleichen Textabschnitten das höchst wirksame Mittel der Differenzierung des Schlusses, wie es in einstimmigen Kompositionen gang und gäbe war, beibehalten und weiter ausgebildet. Der Komponist läßt das erste Mal die Melodie ein wenig anders ausklingen und erreicht dadurch die Wirkung einer Spannung, die sich dann bei dem naturgemäßen Ausklingen der Melodie bei ihrer Wiederholung löst; die Franzosen nannten die beiden Schlüsse sehr treffend *vert* und *clos*, in der That bleibt beim ersten Mal die Komposition so zu sagen »offen«, einer Fortsetzung bedürftig, und kommt erst beim zweiten Mal zum »Schluß«. Die einfache Art, in der die einstimmigen Melodien diese Wirkung hervorbrachten, nämlich den *vert* in eine Kadenz, meist eine oder zwei Stufen über dem Schlußton der Haupttonart, seltener in einem tieferen Ton, zu führen, übernahm die Mehrstimmigkeit durchaus, da auch in der mehrstimmigen Komposition durch solchen *vert* z. B. auf der Stufe über der Finalis die Tonalität des Ganzen nicht tangiert wurde. Und zu voller Entfaltung ist diese so einfache und doch so zweckmäßige und wirkungsvolle Art der verschiedenen Kadenzbildung bei musikalisch sonst gleichen Abschnitten gerade bei der französischen Ballade und Chanson baladee gekommen. Wir finden sie

Digitized by Google

bei dem Stollenpaar der Ballade, ebenso in deren zweiter Hälfte, wenn diese, was vereinzelt vorkommt, ebenso angelegt ist; wir finden sie bei den Stollen der Chanson baladee wieder, wo sie durch ihr Auftreten bei den Wiederholungen des einen der beiden musikalischen Abschnitte, die, wie wir sahen, für die Chanson baladee genügen, eine reizvolle Abwechslung in die sonst in ihrer musikalischen Gleichförmigkeit etwas ermüdende Komposition bringt.

Mit der zweckdienlichen Ausgestaltung der Kadenzen für *vert* und *clos* verbindet sich für den festen Zusammenhalt des tonalen Aufbaues der ganzen Strophe nun noch ein anderes Moment, das von dem sicheren Gefühl der Franzosen für diese mit dem Tonalitäts-Bewußtsein zusammenhängenden Wirkungen und von dem starken Empfinden Machault's und dieser französischen Komponisten überhaupt für die Tonalität auch in mehrstimmiger Musik Zeugnis ablegt. Es besteht nämlich überall zwischen den Kadenzen der verschiedenen musikalischen Teile der Strophe, der drei der Ballade und der zwei der Chanson baladee, eine innige tonale Beziehung: Stollen und Refrain schließen in der Ballade wie in der Chanson baladee in der Regel in gleichem Ton (in den 46 erhaltenen hierher gehörigen Werken Machault's 40mal), oder im Quinten- oder Quartenverhältnis der beiden Finales, ganz vereinzelt in einem andern. Das kann kein Zufall sein, sondern beweist uns, wie hier das Streben nach Befriedigung des Tonalitätsgefühls, das in der einstimmigen Musik voll zu seinem Rechte kommen konnte, auch in die mehrstimmige Musik siegreich Einzug hält. Freilich war seine Herrschaft nur von kurzer Dauer, denn mit der kunstvolleren Ausbildung aller, auch der wie hier nur begleitenden Stimmen, mußte es wieder zurücktreten hinter anderen ästhetischen Anforderungen, deren Maßstab man wiederum an unsere Balladen und Chansons baladees nicht anlegen darf. Wir werden nachher sehen, wie viele von diesen Eigenheiten französischer Komposition in den italienischen Balladen, auf die ihr älteres französisches Vorbild einen sehr starken Einfluß ausgeübt hat, wiederkehrt. In diesem Zusammenhange muß ich noch eine weitere tonale Eigentümlichkeit der französischen Ballade erwähnen, nämlich daß das Kadenz-Verhältnis auch zwischen dem Schlußton der Zeile vor dem Refrain und dem der Refrainzeile, also dem letzten Schluß, sich in ähnlicher Spannung befindet, wie das des *vert* und *clos* der Stollen, ja daß zwischen den beiden vorbereitenden Schlüssen, dem *vert* im Anfang und dem Schluß vor dem Refrain im zweiten Teil der Strophe, wieder eine innere tonale Wechselbeziehung besteht analog der der beiden Vollkadenzen, welche die beiden Strophenhälften dann abschließen.

In nahem Zusammenhang mit dieser engen tonalen Beziehung der Schlüsse steht nun auch eine solche in melodischer Hinsicht, zu der die

Vorbilder ebenfalls in der einstimmigen Musik aufgewiesen werden können. Häufig lenkt die Melodie bei beiden Schlüssen schon vor dem Schlußtakt in die gleiche Weise ein und umrahmt so die ganze Komposition mit demselben an allen Hauptabschnitten wiederkehrenden Tonfall, sehr wirksam, wenn dann bei der Chanson baladee der *vert* und *clos* des einen Gliedes mit dem bei der Wiederholung gleichbleibenden und wie der *clos* schließenden anderen Gliede abwechselt. Dabei sind dann sowohl diese melodischen wie auch die oben besprochenen tonalen Beziehungen zwischen den Strophenhälften bei Machault's Nachfolgern mannigfach wechselnder Behandlung fähig; man läßt die tonalen z. B. außer Acht, wenn dafür die beiden Strophenhälften in einem dem Motetten-Stil entlehnten rhythmisch minutiös durchgeführten Parallelismus gebaut sind, wie das in Chantilly mehrfach vorkommt; doch muß dies alles einer Detail-Darstellung vorbehalten bleiben, die außer Machault's Werken auch in den nun zu besprechenden Nachfolgern Machault's ein reiches Material vorfindet.

Vorher ein hier nur kurzes Wort über die Rondeaux, die eine unmittelbare Fortsetzung einer schon im 13. Jahrhundert auch mehrstimmig komponierten Dichtungsform bilden. Wie in der gewöhnlich achtzeiligen Strophe der erste Vers als vierter und die beiden ersten als siebenter und achter refrainartig wiederkehren, so besteht auch die Musik aus Wiederholungen der Komposition des ersten Zeilenpaars, die also nicht nur dem Refrain, sondern auch dem übrigen Text dient, wobei der erste Teil des Refrains 5- und der zweite 3mal erklingt. Ist diese Disposition des Ganzen übereinstimmend mit der alten Art der Rondeau-Komposition, so ist dagegen die zwei- bis vierstimmige Einkleidung in eine Textstimme und einen textlosen Tenor, eventuell mit Contratenor oder Triplum oder beiden, genau der oben besprochenen und dem 14. Jahrhundert eigentümlichen Balladen-Kompositionsweise entsprechend. Es ist schon oben erwähnt, wie die knappe und aus vielen Wiederholungen bestehende musikalische Form des Rondeaus dessen Verwendung als Tenor für Motetten begünstigte; ja wir finden die bei den Tenores uns entgegentretende künstliche Ableitung neuer musikalischer Gebilde aus andern ursprünglichen auch gerade in den mehrstimmigen Rondeaux vielfach, am reichsten in dem aus dem Straßburger Codex durch Lippmann[1]) geretteten *Tres douls amis*, das bis sechsstimmig zu singen ist, aber auch schon bei Machault, der gerade in seinen Rondeaux-Texten verschleiernde Rätsel-Anspielungen liebte und z. B. das Rondeau *Ma fin est mon commencement* so komponierte, daß die zweite Hauptstimme durch Umkehrung der ersten entsteht. Wir finden eine stattliche Zahl der verschie-

1) Bulletins de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace 1869.

Digitized by Google

denartigsten Rondeaux in allen Handschriften, die uns die Balladen aufbewahren, verstreut; das interessanteste Material bietet uns aber auch für sie die Sammlung von Machault's Rondeaux, die bahnbrechend waren, von denen eines *Se vous n'estes* auch den Weg in die Codices Prag, Panciatichianus und Modena gefunden hat und so auch zu den Werken gehört, die von Machault sich noch bis tief in das 15. Jahrhundert hinein lebensfähig erwiesen.

Von ihm nehmen wir jetzt Abschied mit einem seinem Heimgange gewidmeten Werke, der Doppelballade von Deschamps:

Armes amours dames chevalerie und
O flour des flours de toute melodie

mit dem gemeinsamen Refrain

la mort Machaut le noble rhétorique

vierstimmig wie die erwähnte Doppelballade von Machault selbst, von F. Andrieu komponiert, einem Klage- und Preisgesang zu Ehren des bewunderten Meisters, der die Reihe der Déplorations eröffnet, mit denen von nun an häufig die musikalischen Schulhäupter betrauert und geehrt zu werden pflegen.

Die Komposition findet sich in der kostbaren Handschrift von Chantilly (1047), deren bei weitem umfangreichster Teil der französischen Balladenkunst gewidmet ist. Wir lernten ihre Motetten-Sammlung am Schluß fol. 60' bis 72' schon kennen; die ganzen vorhergehenden 60 folia, von denen die ersten 12 verloren sind, enthalten wesentlich französische erst meist dreistimmige, dann von fol. 49 an mehrfach vierstimmige Balladen und Chansons balladees. Bei Dreistimmigkeit besteht die Komposition ausschließlich aus Cantus, Tenor und Contratenor, zu denen dann bei der vierstimmigen Erweiterung das Triplum tritt. Die Handschrift, wie sie uns vorliegt, ist in Italien von einem des Französischen gar nicht mächtigen und auch nicht sonderlich musikalischen Schreiber, wohl am Anfang des 15. Jahrhunderts, geschrieben und bemerkt bei der überwiegenden Mehrheit der Balladen-Kompositionen die Namen der Autoren, Namen, die zum Teil hier allein vorkommen, zum Teil dann in der Handschrift Modena wiederkehren und nur zum geringsten Teile sonst bekannt sind. Ich will mit ihrer Aufzählung hier nicht ermüden und nur Männer erwähnen wie Johannes Vaillant, der 1369 in Paris das eigenartige Duett *Dame doucement* und *Doulz amis de cuer* über einem einfachen Tenor schrieb, Jacob de Senleches oder Selesses, der mehrfach auch sonst in den Handschriften wiederkehrt, namentlich mit seinem Trauergesang auf die Königin Eleonora von Castilien, die 1382 starb, und der Idylle *En ce gracieux tamps*, Johannes Cesaris, dessen Ruhm aus Martin le Franc bekannt ist, Solage, der mit zehn Kompositionen

am reichsten in dieser Handschrift vertreten ist, unter ihnen eine auf den Herzog Jean von Berry, Grimace, den Komponisten der interessanten dreistimmigen Doppelballade *Se zephirus* und *Se iuppiter*, deren gemeinsamer Refrain *Se devant moi madame ne veoye* sehr kunstvoll in den beiden Stimmen nachahmend behandelt ist, P. de Molins, den Komponisten einer so viel gesungenen Ballade wie *De ce que fol pense*, Trebor, der unter anderem in drei Balladen den Grafen von Foix verherrlicht, eine davon mit dem markigen Refrain *»Febus avant!« en sa enseigne porte*, der an den einer Ballade von Johannes Cuvelier auf denselben Grafen erinnert, in der der Refrain ebenfalls *»Febus avant!«* beginnt, hier in allen drei Stimmen in langen Noten mit Fermaten gesetzt; schließlich von den Nicht-Franzosen, die auch in diese Sammlung Aufnahme gefunden haben, den Magister Egidius Anglicus, wenn in dieser letzten Bezeichnung keiner der vielen Fehler des Schreibers dieser Handschrift steckt, Philippus de Caserta, von dem auch seine interessante theoretische Schrift in mehreren Handschriften auf uns gekommen ist, und zwei nur mit dem Vornamen bezeichnete Meister, in denen wir vielleicht Italiener sehen dürfen, Guido und den Magister Franciscus, von dem es nicht ausgeschlossen ist, daß er identisch ist mit dem Messer Francesco der italienischen Handschriften, Italiens größten Komponisten in dieser Zeit, Francesco Landini. Jedenfalls nehmen auch die beiden französischen Kompositionen des Magister Franciscus im Codex Chantilly, *De Narcisus* und *Phiton, Phiton, beste tres veneneuse*, einen hohen Rang in der Schätzung der Zeit ein; die erste kehrt, wenn auch anonym, als eins der wenigen in das ursprüngliche Corpus der italienischen Handschrift Paris fonds italien aufgenommenen französischen Werke wieder, die zweite findet sich ein zweites Mal im Codex Reina unter den ersten Kompositionen der französischen Abteilung dieser Handschrift.

Mit diesem Ausblick auf die Beteiligung auch italienischer Meister an der Komposition bedeutenderer französischer Werke verlassen wir dieses aus Italien erhaltene Denkmal französischer, oft so national prononcierter Kunst und können uns über die übrigen französischen Balladen-Handschriften kürzer fassen. Es sind im wesentlichen die schon oben bei der Überlieferung der Werke Machault's zitierten, zu denen nur noch kleinere Fragmente treten, wie die in Cambrai und Padua (Un.-Bibl. 1115).

Codex Reina (Paris, B. N. nouv. acq. frç. 6771) ist in seinem zweiten Abschnitt eine reichhaltige anonyme Sammlung französischer und anderer Balladen, in der die oben erwähnten Glanzstücke zahlreich wiederkehren, mehrfach mit Tripla, die sonst nicht vorkommen, versehen. Außerdem finden wir hier neben den gewöhnlichen dreistimmigen Balladen auch wieder eine größere Anzahl zweistimmiger, und mehrere, deren Contratenor kanonisch aus dem Tenor zu entwickeln ist, in denen also

Digitized by Google

die beiden Begleitstimmen in diesem interessanten musikalischen Verhältnis stehen, das bei ihnen zwar eigentlich gar nicht zur rechten Wirkung kommen kann, aber im Bereich der französischen Kunst oft nachgeahmt ist, im Gegensatz zu der ganz andersartigen Verwendung des Kanons bei den Italienern.

Codex Prag (Un.-Bibl. XI. E. 9)[1]) ist eine kleine Sammlung von anonymen Kompositionen aus allen möglichen Ländern, meist in reduzierter Form und stets nur mit dem Textanfang versehen, unter ihnen auch ein paar französische Balladen, die Sammlung besonders als Ganzes für das musikalische Repertoire der damaligen Zeit in Deutschland sehr wichtig.

Schließlich der *Codex Modena* (Bibl. Est. lat. 568) ist eine, wie schon oben erwähnt, jetzt durcheinander geschobene, von zwei Händen geschriebene umfassendere Sammlung geistlicher und weltlicher Kompositionen meist mit Autorenbezeichnung, die aber zum Teil schon weiter in das 15. Jahrhundert hineinragen. Ursprünglich gehörte die jetzige Lage 1, 3 und 5 zusammen, die die oben erwähnten liturgischen Kompositionen, besonders des Matteo von Perugia, zwei lateinische Motetten, einige italienische Kompositionen von Matteo, von Zacharias, der uns später beschäftigen wird, u. a. und eine große Anzahl französischer Balladen enthalten, Lage 1 und 5 ausschließlich von Matteo von Perugia, Lage 3 von den uns schon bekannten Meistern die, wie oben besprochen, hier anonym erscheinenden Balladen Machault's, eine von Selesses, eine von Philipp von Caserta, daneben aber auch solche späterer Komponisten, wie Ciconia, Johannes von Genua und Arnoldus Fruttis, die nicht mehr in unsere Zeit gehören. Die ursprünglich zusammengehörige 2. und 4. Lage enthält neben einigen lateinischen und italienischen Kompositionen ganz überwiegend französische Balladen aus dem Repertoire des Codex Chantilly und Reina mit vereinzelten späteren.

Das Paduaner Fragment im Codex Padua 1115 dürfte zeitlich dem Codex Modena nahe stehen, da auch in ihm Werke von Selesses und Ciconia in einer Handschrift vereinigt sind. Aus den Fragmenten in Cambrai hat schon Coussemaker in seiner *Histoire de l'harmonie au moyen âge* 1852 einige Stücke veröffentlicht, von denen *Quiconques veut d'amours ioir* auch in den Zusätzen französischer Werke in zwei italienischen Handschriften wiederkehrt.

In diesen, Codex Florenz Panciatichianus (26) und Paris fonds italien (568), finden sich außerdem die verschiedenartigsten der besprochenen Kompositionen wieder, z. T. auf freie Zeilen einer von den italienischen Kompositionen nicht ausgefüllten Seite nachgetragen, z. T. den italienischen Werken auf freien Blättern einer Lage folgend, seltener, wie z. B.

1) Vergleiche J. Wolf im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1899, S. 1 ff.

im Codex Paris das erwähnte, hier anonyme *De Narcisus* des Magister Franciscus zum ursprünglichen Corpus gehörig. Fast immer fehlen dabei die Autoren-Namen, und in den meisten Fällen auch ebenso wie im Codex Prag der vollständige Text, von dem dann nur die Anfangsworte in der Handschrift stehen, bisweilen fehlen auch diese.

Blicken wir auf den Umfang des Erhaltenen zurück, so tritt uns eine äußerst lebhafte Ausübung dieser Kunstgattung der mehrstimmigen französischen Ballade vor Augen, und zwar weit über die Grenzen des politischen Frankreichs hinaus, wie es einst auch bei der französischen Motette der Fall gewesen war. Freilich wurde deren internationaler Verbreitung durch die Beibehaltung der lateinischen Texte neben den französischen ein großer Dienst geleistet, der jetzt bei der französischen Ballade fortfällt; aber zahlreiche Beispiele beweisen uns, wie leicht die italienischen Komponisten sich die französische Sprache aneigneten, um in ihr auch die Gattungen der französischen Musik zu pflegen, ja, wie sie Texte komponierten, in denen die italienische Sprache mit dem Französischen oder sogar beide mit dem Lateinischen abwechselten. Der Einfluß, den die damalige französische Kultur und Kunst besonders auf Italien auf so vielen Gebieten von Kunst, Wissenschaft und Leben gehabt hat, ist auch für die Musik, wie wir sehen, ein sehr großer gewesen. Das zunächst gebende Volk, die Franzosen, behielt auch in Italien seine nationalen Eigentümlichkeiten, besonders seine Sprache, bei. Nur selten begegnen wir in dieser Zeit einem italienische Texte komponierenden Franzosen, wie den zwei Augustinerbrüdern aus Paris, Guiglielmus und Egidius, von denen der erstere nur in florentinischer Umgebung erscheint, der andere vielleicht mit dem auch sonst und zwar mit französischen Kompositionen vorkommenden Magister Egidius identisch ist. Und einer so umfangreichen, ganz im Ausland geschriebenen, ihrem Inhalt nach aber völlig national französischen Musikhandschrift, wie es der Codex Chantilly ist, haben die anderen Nationen kein Gegenstück an die Seite zu stellen. Die Welt der Töne hatte bei diesen Meisterwerken, als welche sie die Zeit empfand, die ganze abendländische Kulturwelt in gleichem Bewundern und Genießen vereinigt, wie das gerade im Bereich der Musikgeschichte ja nichts Neues war und in den folgenden Jahrhunderten zu einer Internationalität des Kunstschaffens und Kunstgenießens führen sollte, von der auf der andern Seite gerade das 14. Jahrhundert mit seiner scharfen Ausprägung nationaler Formen wiederum weit entfernt war. Der italienischen Musik, die in gleicher Fülle, wie die eben dargestellte französische, wenigstens aus den zwei letzten Dritteln des Jahrhunderts uns erhalten ist, hat dieser Resonanzboden, den die französische Kunst im ganzen Abendlande besaß, gefehlt. Wir finden ein paar Spuren von ihr wohl in Prag in der Kunstsphäre des universal

Digitized by Google

angeregten Karls IV., wir sahen aber andererseits schon, wie die mittleren Stände in Florenz selbst zu der einheimischen, mehrstimmigen Kunst noch kein Verhältnis gewonnen haben und es zu diesen Werken, besonders denen, die Florenz in dieser Zeit hervorgebracht hat, auch nie finden sollten. Und doch gehört die größte Teilnahme des heutigen Forschers, wenn wir die musikalische Gesammtproduktion des 14. Jahrhunderts überblicken, gerade dieser florentinischen Kunst und dem, was sie in ihren Bannkreis zog. Mögen die künstlerischen Intentionen in den französischen Motetten und Balladen auch vielfach die großartigeren und originelleren sein, der Erfüllung sind in den selbstgesteckten Grenzen die Italiener ganz anders nahe gekommen als auch die künstlerisch klarsten Köpfe der Franzosen. Es ist eine äußerst schwere Aufgabe, einer der komplizierteren Balladen, etwa aus Codex Chantilly, in Bezug auf ihre Melodik und Rhythmik ästhetisch sich zu nähern zu versuchen; wie enttäuscht auch der Kern, der hinter einer Schale steckt, die mit ihrem Aufgebot von weit über einem Dutzend einfacher Notenzeichen — abgesehen von den verschiedenen Ligaturformen und der zum Ausdruck aller rhythmischen Finessen außerdem noch notwendigen Verwendung von bis zu vier verschiedenen Farben dieser Notenzeichen, oft zwei dieser Farben neben einander in einer Note — glücklicherweise ein Unikum in der gesamten Musikgeschichte bildet. Gegen den Aufwand von Scharfsinn und Aufmerksamkeit, der zum rhythmisch exakten Absingen einer solchen Balladenmelodie aus der ja nicht partiturmäßig geschriebenen Handschrift notwendig war, hält sich die viel bewunderte Fähigkeit der Sänger, im folgenden Jahrhundert sich in den sogenannten Künsten der Niederländer zurecht zu finden, thatsächlich in bescheidenen Grenzen.

Wie anders wirkt dagegen das italienische Trecento auf uns ein! Mag die oft wirklich übermäßige Ausdehnung der einzelnen Zeilen durch so tonfreudige Melismen, wie sie bei den Franzosen in der weltlichen Kunst allerdings nie vorkommen, uns, besonders bei den Madrigalen, abschrecken, — auch die eigenen Zeitgenossen spotteten schon darüber, *cotanto che diceva, lo diceva con molte note, come se dicesse uno madriale* sagt Sacchetti von der Unglücksfigur des Ser Bartolomeo Giraldi auf dem böswilligen Gaul des Messer Bernabò —, so wollen wir dabei an die Freude der Italiener überhaupt an den Koloraturen in der Vokalmusik denken, die zu den verschiedensten Zeiten die Musikgeschichte mit kostbaren Perlen der Musiklitteratur beschenkt hat, Zeiten, denen freilich mehrfach über kurz oder lang eine Periode der Reaktion mit stärkerem Dominieren syllabischer Komposition der Texte gefolgt ist. Aber auch im längsten Melisma dieser Zeit herrscht eine Klarheit und Schärfe besonders der rhythmischen Anordnung, die einen hohen Grad feiner Ausbildung des rhythmischen Gefühls bei den Italienern bezeugt,

das in dieser Weise wieder bei den Franzosen nicht zu Tage tritt. Von derartig intrikaten Verhakungen der verschiedenen Rhythmen unter einander, schwierigen Synkopationen der Melodie u. s. w., die so oft in den französischen Balladen es zu keinem ruhigen Fluß der Melodie kommen lassen, ist die italienische Musik im allgemeinen frei, und auch das, was davon in den direkt dem französischen Vorbild nachgeahmten italienischen Balladen vorkommt, ist nur ein ganz abgeschwächtes Spiegelbild von dem, was die Franzosen auf diesem Gebiet leisteten.

Und dasselbe Streben nach rhythmischer Klarheit bei den Italienern zeigt sich wie hier bei der Behandlung der kleinsten rhythmischen Teile der Melodie, so auch im Großen. Gehen die Franzosen in den Balladen selten über das *tempus perfectum* oder *imperfectum*, also 3 oder 2 *semibreves*, am besten $^3/_4$ und $^2/_4$ zu übertragen, als Takteinheit hinaus, so ist die bevorzugte Takteinheit der Italiener der *modus minor perfectus* oder *imperfectus*, 3 oder 2 *breves*, der $^3/_2$ und C Takt; in Verbindung mit der starken Ausprägung des guten ersten Taktteils, die den Italienern ganz geläufig ist, giebt dann dieser breitere Takt der ganzen Komposition einen höheren Schwung, der wieder zu der so reichen Ausstattung der Melodie in Wechselbeziehung steht. Auch in der eigentümlichen geistvollen Ausbildung der italienischen Notenschrift[1]), die ich hier nur mit wenigen Worten berühren kann, spricht sich diese Sorgfalt, die man dem so vielseitig behandelten Rhythmus angedeihen ließ, deutlich aus. Die verschiedenen Teilungen der *brevis* in 4, 6, 8, 9 oder 12 *minimae* werden unter gewissen Verhältnissen durch die Anfangsbuchstaben der Zahladjektive klar bezeichnet *q*, *s p* oder *i*, *o*, *n* und *d* für *quaternarius*, *senarius perfectus* oder *imperfectus*, *octonarius*, *novenarius* und *duodenarius*, die ungeraden Taktarten, nämlich der perfecte Senar-, der Novenar-, der Duodenar-Takt und die bei der Vorzeichnung von *q* beliebte Zusammenfassung von drei Quaternar-Takten zum *modus minor perfectus*, namentlich den Schlußteilen gewisser Kompositions-Gattungen dienend, in denen vielfach die rhythmische Steigerung vom geraden zum ungeraden Takt angewandt wurde, die, wenn auch in anderer Art, später ein wichtiges technisches Mittel vokaler Mehrstimmigkeit blieb. Auch die Ligaturen-Schreibung der älteren italienischen Handschriften durchbrach, um den Rhythmus der Komposition besonders klarzulegen, die alte frankonische Regel, daß jede »*figura ligabilis non ligata vitiosa est*«, indem in ihnen beim *modus minor perfectus* die *breves* nur taktweise ligiert werden. Immer mehr geht jedoch auch die Sonderart der italienischen Schreibweise in der allgemein verwendeten französischen auf; wir müssen

1) Vergleiche J. Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, im letzten Heft dieser Zeitschrift (Sammelbände III, 4, S. 599 ff,) und die Litteratur-Angaben dort.

Digitized by Google

von einem so gelehrten Mann, wie dem Paduaner Prosdocimus de Beldemandis, der als Professor des Quadriviums alle vier Wissenschaften desselben, unter ihnen auch die Musikwissenschaft, eifrig anbaute, 1412 die Klage hören, daß bei seinen damaligen Landsleuten die Bekanntschaft mit diesen Eigentümlichkeiten italienischer Notenschrift, die ihn bei näherem Studium sehr fesselten, im Schwinden begriffen war.

Der Hauptmittelpunkt für die national reinste und eigentümlichste Ausbildung der italienischen Musik im 14. Jahrhundert ist Florenz gewesen, wo sich alles immer mehr um die überragende Künstlerpersönlichkeit des schon in jungen Jahren erblindeten Francesco Landini gruppiert. Er nimmt für die Italiener eine ähnlich centrale Stellung ein, wie Machault für die Franzosen, freilich mit dem Unterschied, daß von ihm, dem auch in kirchlichem Amt stehenden Organisten, nur weltliche Musik bisher bekannt geworden ist, keine so in allen Gattungen gleichmäßige Bethätigung wie bei dem Weltkind Machault. Dafür fehlen aber bei Francesco auch alle Gelegenheits-Kompositionen, die für Machault mehrfach zur Veranlassung des Hervortretens auf sonst weniger bebauten Gebieten wurden; was in den über 150 Werken Landini's auf uns gekommen ist, ist lediglich Äußerung von Francescos Künstlertrieb. Es hat ihm in seinem langen Leben — er starb am 4. September 1397 in Florenz, wo er als Sohn eines Malers Jacopo in den 20er Jahren des Jahrhunderts geboren war — an äußeren Ehren nicht gefehlt. Villani und sein Großneffe, der bekannte Danteforscher Christophoro Landini, erzählen uns z. B., wie er in Venedig vom König von Cypern öffentlich zum Organistenkönig gekrönt ist: und doch findet sich in seinen Werken keine einzige Anspielung auf die Großen der Zeit, — nur der Kunst dient er, der Musica, die er in einem seiner Hauptwerke, einem dreistimmigen und dreitextigen Madrigal, selbst die Klage darüber aussprechen läßt, wie selten die hohen Anforderungen, die sie an ihre Jünger zu stellen hat, erfüllt wurden. Ihm allein von allen Florentinern ist dann auch über seine Vaterstadt und über sein Grab hinaus die Verehrung der musikalischen Kreise treu geblieben, er allein kommt in allen acht oder vielleicht mit Zurechnung von Chantilly neun Handschriften vor, die uns die italienische Kunst aufbewahrt haben. Freilich kaum zwei Menschenalter nach seinem Tode verbleicht auch sein Stern völlig, bald wird auch sein einfach schöner Grabstein nach Prato verschleppt, um dort das Grab eines Professors zu schließen, von wo ihn erst pietätvolle Erinnerung unserer Tage an die Ruhestätte von Francesco's Gebeinen in S. Lorenzo in Florenz zurückgeführt hat.

Francesco war, wie Machault, auch ein Dichterkomponist, ebenso wie sein Freund Franco Sacchetti, der uns auch als Komponist seiner eigenen Dichtungen genannt wird, ohne daß leider solche Kompositionen bisher

Digitized by Google

wieder aufgefunden sind; aber Francesco nimmt seine Texte auch aus dem reichen Schatz der italienischen Litteratur, besonders der seiner Vaterstadt, die in dieser Zeit so unvergängliche Werke wie Dante's Ewiges Gedicht und Petrarca's Canzoniere hervorgebracht hatte. Es ist hier eine Wechselbeziehung zwischen hoher Blüte der Litteratur, speziell auch der Lyrik, und der Tonkunst, die in den Perioden naiver Kunstübung zwar natürlich und selbstverständlich erscheint, bei der Verfeinerung aber, die hier sowohl die Litteratur als die Musik erreicht hatte, etwas ungemein Seltenes ist. Wir finden unter den Dichtern der Texte, die hier in musikalisch kunstvollstem Gewande erscheinen, alle die Größen, speziell der florentinischen Litteratur wieder, die als Zeitgenossen dieses Komponisten-Kreises auch an der Vertonung ihrer Gedichte lebhaften Anteil nahmen, ich nenne Petrarca, Boccaccio, Sacchetti, Soldanieri, Rinuccini, Malatesta, Bindo Donati, und besonders interessant ist es, wie sorgfältig in einer Handschrift der Werke Sacchetti's (Flor. Laur. Ashb. 574) bei 33 seiner Gedichte auch die Namen der Meister genannt sind, in deren Tönen sie weiterleben sollten und mit deren Tönen auch ein großer Teil uns erhalten ist.

Ebenbürtig, als ein vollwertiges Glied in dem wundervollen Ganzen des sich immer reicher entfaltenden Florentiner Kunstlebens steht die Tonkunst da. In Villani's stolzer Reihe großer Florentiner grüßen uns 4 Musiker, unter ihnen besonders ausführlich bedacht Francesco, und in der Novellen-Litteratur hat Giovanni da Prato's *Paradiso degli Alberti* Francesco das schönste Denkmal gesetzt. Und wir können uns keine herrlichere Einleitung zur Betrachtung der italienischen Musik unseres Zeitabschnittes denken, als daß wir uns an die Rolle erinnern, die die Musik in Dante's *Commedia* spielt. In den Schrecken des *Inferno* schweigen alle Töne; aber kaum hat Dante den Läuterungsberg betreten, da naht das Schiff mit dem Psalmengesang der Geister *In exitu Israel de Egypto*, da bezaubert Casella mit seinem

Amor che nella mente mi ragiona

alle Hörer so, daß sie sogar die Läuterungsgedanken darüber vergessen, da tönt Dante das *Miserere* aus dem Vorfegefeuer, das *Salve Regina* aus der Fürstenwiese, die Abendhymne *Te lucis* beim Hereinbrechen der Nacht, Buß- und Dankhymnen, wie sie den einzelnen Kreisen entsprechen, beinah aus jedem der *cerchi* des Berges entgegen, da ertönt das *Gloria in excelsis Deo* bei der Erlösung des Statius; und fast immer beschreibt der Dichter mit großer psychologischer Feinheit auch den Eindruck, den in den so verschiedenen Situationen die Gesänge ihm machen, und ermüdet nicht, immer mehr sich steigernde Wirkungen der Musik im irdischen und himmlischen Paradies sich auszumalen, die in der Schärfe

Digitized by Google

der Beobachtung und der außerordentlichen Konsequenz des Aufbaues nirgends ihres Gleichen in der Litteratur haben, bis immer näher dem Centrum des Weltalls Dante in seinem Innern Klänge hört, gegen die

qualunque melodia più dolce suona
quaggiù e più a se l'anima tira

ihm nur eine *nube che squarciata tuona* scheint. *Dolce suonare* und *a se l'anima tirare*, das sind in der That die beiden Ideale, deren Vereinigung auch uns als Erreichung des höchsten Zieles in unserer Kunst gilt. Schönheit der Form und Innerlichkeit des Ausdrucks, — es war Dante, der dies als künstlerisches Programm klar aussprach.

Versetzt uns dies alles in die Florentiner Atmosphäre des ersten Drittels des Jahrhunderts, aus der es uns an musikalischen Denkmälern in Italien, wenigstens mehrstimmigen, noch völlig fehlt, so eröffnet uns eine nur wenige Jahre nach Dante's Tod entstandene Schrift des alten Paduaner Richters Antonio da Tempo, die dieser in lateinischer Sprache und bis in die letzten Konsequenzen eines öden Formalismus durchgeführt, (in dem ihm aus der mittelalterlichen Musiklitteratur höchstens die ebenso in alle Überflüssigkeiten eines unfruchtbaren Schematismus verlaufende Moduslehre des englischen Anonymus des 13. Jahrhunderts an die Seite zu stellen ist) über die *ars rithimica* (!) der italienischen Dichtung, d. h. über ihren metrischen und musikalischen Bau, zu schreiben die Geschmacklosigkeit hatte, einen Einblick in das Kunstschaffen der Stadt, die, wie Florenz für Toskana und auch Umbrien, so für Oberitalien das Centrum musikalischer Bildung war und noch bis über das Ende des 14. Jahrhunderts hinaus blieb, nämlich Padua.

Der musikalische Ruhm von Padua war alt. Sein Name war durch die sonderbaren, zunächst viel bewunderten Musiktraktate mit den eigenartigen Titeln *Lucidarium in arte musice plane* von 1274 und *Pomerium in arte musice mensurate* des Marchettus von Padua in aller Musiker Mund, und Marchettus galt so als typischer Vertreter italienischen Wesens in der Musik, daß es z. B. in einem schon oben zitierten Madrigal, das Jacopo von Bologna zweimal komponierte, von Stümpern, die sich als *maestri* aufspielen wollen, heißt:

fan madriali ballate e motetti,
tutti infioran filippoti e marchetti,

»sie spielen gleich den Philipp von Vitry und den Marchettus von Padua.«

Auf uns ist leider auch aus Oberitalien von den Kunstwerken selbst nichts, was etwa über die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückgeht, erhalten; und doch müssen wir aus der Übereinstimmung von Antonio's Beschreibung des musikalischen Baus, besonders der Madrigale und Balladen,

Digitized by Google

mit den Werken der zweiten Hälfte des Jahrhunderts darauf schließen, daß sich schon in den 20er Jahren die Pflege der mehrstimmigen Musik z. B. in Padua in ähnlichen Bahnen bewegt hat, wie wir sie für die spätere Zeit aus den Werken selbst ersehen. Suchen wir dann noch weiter zurück die italienischen Ahnen dieser Kunst aus dem 13. Jahrhundert kennen zu lernen, so stoßen wir überall auf Lücken in unserer Kenntnis. Ein paar Komponisten-Namen, bei denen wir dann aber vielfach wieder nicht wissen, wie weit sie auch mehrstimmige Musik pflegten, einige hübsche Schilderungen, z. B. die bei Salimbene über eigene italienische Kompositionen von Liedern des Kanzlers Philipp de Grève durch den Minoritenbruder Heinrich von Pisa, darunter auch mehrstimmige, Schlüsse, die wir aus dem Auftreten eines Mannes von der Bedeutung des Marchettus ziehen können, vereinzelte Schriftsteller-Bemerkungen, vielleicht in den französischen Sammlungen älterer lateinischer Konduktus auch einige italienische Erzeugnisse dieser Art, gelegentliche sonstige Notizen, z. B. in den Reiserechnungen Wolfger's von Passau die Gratifikation, die der freigebige Bischof bei seinem Aufenthalt in Rom am 23. Mai 1204 den päpstlichen Sängern für den Vortrag von mehrstimmigen Kompositionen (discantus) zu teil werden ließ, — das etwa ist alles, was wir von italienischer mehrstimmiger Musik und ihrer Ausübung seit Guido von Arezzo und seinen Kommentatoren bis an die Schwelle des 14. Jahrhunderts wissen, aus einer Zeit, in der die Pflege der einstimmigen Musik gerade auch in Italien in hoher Blüte stand, in der allein die neuen Orden der Franziskaner und Dominikaner ein stattliches Kontingent auch als Komponisten gerühmter künstlerisch hochbefähigter Männer stellen, wie es z. B. Jacopone von Todi oder der erwähnte Heinrich von Pisa sind.

Im Gegensatz dazu trägt die hohe Kunst in der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts dann ein überwiegend weltliches Gepräge, besonders in Toskana. Da wir wissen, daß Francesco schon in seiner Jugend als Musiker hervorgetreten ist, so dürfen wir die ältesten der uns von ihm erhaltenen Werke, die wir freilich bis jetzt als solche noch nicht herauszuerkennen vermögen, wohl in die 40er und 50er Jahre des Jahrhunderts setzen. Bei andern Komponisten leisten uns außer den wenigen Nachrichten, die wir von ihren Lebensumständen haben, dann auch einige bestimmte Gelegenheiten verherrlichende Kompositionen von ihnen gute chronologische Dienste. So wissen wir von Giovanni da Cascia, dessen Werke uns auch aus inneren Gründen zu den allerältesten uns erhaltenen zu gehören scheinen, daß er unter Martino della Scala, der 1329—51 herrschte, in Verona war, von Jacopo da Bologna, daß er zur gleichen Zeit dort mit Giovanni einen künstlerischen Wettkampf ausfocht, und gleichzeitig sehen wir diesen 1346 die Geburt zweier Visconti-Prinzen

Digitized by Google

besingen. Weiter hat sich Carducci bemüht, aus den Anspielungen der vielfach politisch-allegorischen Madrigale die Beziehungen auf bestimmte Zeitereignisse festzustellen, die als zu unsicher ich hier nicht verfolgen will; eine sicher datierbare Komposition ist dann erst wieder des Florentiners Don Paolo stolzes dreistimmiges Siegesmadrigal auf die Unterwerfung von Pisa durch Florenz 1406:

Godi godi, Firenze, po' che se' si grande,
che batti l'ale per terra e per mare;

und den in den beiden spätesten Handschriften den italienischen Trecentisten zugefügten *Magister Zacherias, chantor domini nostri pape*, können wir vielleicht mit dem am 1. Juni 1420 während des Aufenthalts Martins V. in Florenz in die päpstliche Kapelle aufgenommenen Nikolaus Zacarie, Presbyter der Diözese Brindisi, identifizieren.

Es sind im Ganzen etwa zwei Dutzend Komponisten, von denen uns circa 500 Werke, fast ein Drittel davon allein dem Francesco angehörig, bisher bekannt sind. Und im Gegensatz zu den Franzosen gelingt es hier leichter, auch ein Bild von der Sonderart der einzelnen Künstler-Persönlichkeiten zu gewinnen, besonders von denen des toskanischen Musikerkreises, als dessen Erzeugnisse wir etwa vier Fünftel des gesamten Erhaltenen in Anspruch nehmen müssen. Daß diese an Verbreitung und Lebensfähigkeit auch damals die oberitalienischen Kompositionen überragt haben müssen, können wir sowohl aus der zentraleren Stellung, die damals Florenz im italienischen Geistesleben überhaupt einnahm, als aus dem Umstand schließen, daß auch die Handschriften mit italienischen Kompositionen, die nicht in engerem Sinne Florentiner Herkunft sind, stets wenigstens einige Florentinische Kompositionen enthalten, was umgekehrt nicht so der Fall ist. Um so mehr ist der schon einmal angedeutete Verlust einer großen oberitalienischen Pergament-Handschrift mit geistlichen und weltlichen Kompositionen zu beklagen, aus der uns nur in Padua einige Fragmente erhalten sind (Un.-Bibl. 1475 und 684), fast lauter Unica, die geistlichen Werke auch ohne Seitenstücke in andern Handschriften, die weltlichen dagegen sich am nächsten mit dem überwiegend oberitalienischen Codex Reina berührend.

Von den ganz erhaltenen Codices ist der inhaltlich älteste eine Papierhandschrift, die jetzt zu den Codices Panciatichiani der Florentiner Nationalbibliothek (Nr. 26) gehört, in die sie aus dem Besitz dieser alten Florentiner Familie kam. Ihre elf Quinternionen bringen die Kompositionen gattungsweise geordnet, kleinere Werke, wie kleine italienische Balladen oder französische Kompositionen, auf die in der Hauptsammlung freigebliebenen Zeilen und Seiten zugesetzt. Diese besteht nun für die zwei ersten Lagen aus zweistimmigen Balladen Francesco's, für die beiden

Digitized by Google

folgenden aus dreistimmigen Balladen desselben; die dann folgenden fünf Lagen enthalten zweistimmige Madrigale, ferner die Cacce und die dreistimmigen nichtkanonischen Madrigale mit drei kanonischen dreistimmigen, alle von verschiedenen Komponisten, die anscheinend chronologisch folgen, Francesco wieder an der Spitze, dann Giovanni, Piero, der nur in dieser Handschrift vorkommt, Jacopo, Lorenzo, Donato, Gherardello und Niccolo. Die folgende zehnte Lage ist eine Sammlung von drei- und zweistimmigen kanonischen Madrigalen Piero's, Jacopo's und Giovanni's, die sämtlich Unica sind, und einigen andern besonderen Madrigalen Jacopo's, die auch sonst, zum Teil in anderer Gestalt wiederkehren. Die letzte Lage schließlich enthält nur Nachträge, fast alle in Codex Chantilly enthalten, unter ihnen einige Werke von Machault; der für Italien interessanteste ist der letzte, das französische Madrigal *La douce cere* von Bartolino von Padua, hier irrig als von Perugia bezeichnet. Dieser letzte Nachtrag und eine in die Madrigale eingeschobene hier nur zweistimmige Ballade Bartolino's sind die einzige Berührung der Handschrift mit dem Centrum der oberitalienischen Schule; sonst enthält sie von den Italienern nur die mittelitalienischen Komponisten und den viel gewanderten Jacopo. Besonders wertvoll an dieser Handschrift ist, daß sie uns gerade für die ältesten Komponisten Giovanni und Jacopo eine Gestalt der Werke überliefert, die später vielfach abgeändert erscheint, und daß nur sie allein eine Anzahl von Werken, auch gerade aus der älteren Zeit, aufbewahrt hat, so die kanonischen Madrigale in der zehnten Lage und die ganzen erhaltenen Kompositionen Piero's.

Die inhaltlich an Alter folgende Handschrift, deren Lesarten uns aber schon von teilweis veränderten Anschauungen einer etwas jüngeren Zeit Kunde geben, ist der Codex Reina, nach einem früheren Besitzer so genannt, den vor nicht allzu langer Zeit die Pariser Nationalbibliothek aus Bottée de Toulmon's Besitz erwarb, ebenfalls eine Papierhandschrift, (Paris Bibl. Nat. nouv. acq. frç. 6771), deren sieben erste Lagen Werke des 14. Jahrhunderts enthalten, bis in die fünfte wesentlich italienische, dann meist französische, die oben an ihrer Stelle besprochen sind, mitten unter diesen französischen aber auch eine italienische Ballade von Francesco und am Schluß zwei Seiten mit zwei partiturmäßig geschriebenen zweistimmigen Sätzen, wie sie sich sonst nirgends finden. Der erste mit der Bezeichnung »*Qusta fanzolla*« ist eine zweistimmige Bearbeitung des namentlich rhythmisch umgestalteten Tenors aus Francesco's so beginnender Ballade, schwerlich von Francesco selbst, ebenso wie auch der zweite der erwähnten Sätze kein Meisterstück ist. Wir müssen zwar annehmen, daß die Komponisten auch dieser Zeit ihre Werke im Allgemeinen in Partitur entworfen haben, aus der sie dann zum praktischen Gebrauch in Stimmen umgeschrieben sind, aus welchen wir sie, um sie

Digitized by Google

studieren zu können, dann wieder in Partitur zusammenziehen müssen; ich kann mich aber nicht zu der Annahme entschließen, daß in diesen beiden Partituren ein derartiger Entwurf uns gerettet ist. Außerdem wird man auch damals beim Unterricht partiturmäßig geschriebene Sätze oft nicht haben entbehren können, und derartige Studien-Beispiele scheinen mir hier vorzuliegen, bei der außerordentlichen Seltenheit des Vorkommens derartiger Schreibung in den uns erhaltenen Handschriften in diesem und den folgenden Jahrhunderten auch als solche von großem Interesse.

Gegenüber den anderen italienischen Handschriften hat nun leider der Codex Reina die Eigentümlichkeit, nur am Anfang der dritten Lage viermal die Komponisten-Namen zuzufügen, sonst aber, wie alle nicht-italienischen, so auch die übrigen 98 italienischen Kompositionen anonym zu überliefern, zu deren Autoren-Bestimmung uns die andern Handschriften in fast einem Drittel der Fälle im Stich lassen. Ich glaube nun, daß ein großer Teil dieser Unica oberitalienischen Komponisten angehört. Der erste Sexternio der Handschrift ist fast ausschließlich Jacopo von Bologna gewidmet und durch ein Madrigal Giovanni's beschlossen; der zweite Sexternio enthält 22 Kompositionen, Balladen und Madrigale, von denen 21 bestimmt Bartolino von Padua angehören. Der dritte Quinternio beginnt mit einer Balladen-Sammlung, von denen die Handschrift zunächst selbst vier als Werke *dompni Pauli*, *Henrici* und *Jacobelli Bianchi* bezeichnet, dann folgen auch einige von Francesco, am Schluß die Balladen wieder mit Madrigalen Giovanni's und Jacopo's untermischt, als letzte Ballade *Se questa dea*, von der ein glücklicher Zufall in Padua uns das Triplum mit dem sonst unbekannten Autornamen Johannes Bazus Corezarius von Bologna erhalten hat und deren Text ebenfalls von einem Bolognesen, Matteo de' Griffoni, stammt, einem Dichter, dessen Texte florentinische Musiker nicht komponierten. In den folgenden beiden Septernionen, meist Balladen, seltener Madrigale, gehören die auch sonst bekannten ausschließlich Francesco und Bartolino an, die Unica, unter ihnen ein die Scaliger verherrlichendes Madrigal, jedenfalls wieder meist oberitalienischen Ursprungs.

In Verbindung mit diesem Codex Reina folge nun noch ein Wort über die Paduaner Fragmente, die die Trümmer aus dem 5. und 6. wahrscheinlich Quinternio der verlorenen großen Pergamenthandschrift sind. Von bisher genannten Autoren begegnen uns hier Johannes Bazus mit der einen Ballade, Francesco mit drei auch sonst bekannten Balladen und Jacopo mit einer Motette, alles im buntesten Wechsel auf einander folgend, von den neuen Namen will ich besonders den als Paduaner bezeichneten Gratiosus erwähnen. Neben der großen Fülle der Unica verdienen auch die Lesarten der Francesco-Balladen in dieser Handschrift besondere Beachtung.

Digitized by Google

Die folgende Handschrift, jetzt in London, (Brit. Mus. add. 29987) führt uns wieder nach Toskana zurück. An Umfang nur etwa dem italienischen Bestand des Codex Reina gleich vereinigt sie in sich die Werke von nicht weniger als fünfzehn Komponisten, abgesehen von einer Anzahl anonymer Stücke, die meist Unica sind. Neben Jacopo, Vincenzo und Bartolino sind hier alle auch sonst mit zahlreicheren Werken auftretenden Florentiner Meister von Giovanni bis Paolo vertreten, zu denen noch mehrere nur hier erhaltene Autoren, wie Bonavitus Corsini und andere, kommen.

Die nächste große erhaltene Handschrift ist ein jetzt in der Pariser National-Bibliothek (fonds it. 568) befindlicher Pergamentcodex, anscheinend ebenfalls toskanischer Provenienz, der ursprünglich aus zwölf Quinternionen bestand, von mehreren Händen geschrieben, in die schon bald nach dem Abschluß dieser ersten Sammlung von einem schon an dieser beteiligten Schreiber zwei andere als sechster und achter Quinternio eingefügt wurden. In der dadurch gewonnenen Gestalt enthält die Handschrift abgesehen von den, wie im Panciatichianus, auf frei gebliebenen Zeilen und Seiten zugesetzten kleinen italienischen Balladen und französischen Kompositionen, in den Lagen eins bis fünf Madrigale und Cacce der verschiedenen Komponisten, hier in der Reihenfolge Jacopo in der für sich abgeschlossenen ersten Lage, dann Francesco, Donato, Giovanni, Lorenzo, Gherardello, Niccolo, Vincenzo, Paolo und Bartolino, am Schluß der fünften Lage eine Sammlung verschiedenartiger Kompositionen, unter ihnen wieder solche von einigen der eben genannten, an letzter Stelle eine Ballade von Andrea, das einzige Stück dieses späten Florentiners in dieser Handschrift. Die folgende eingeschobene Lage 6 durchbricht das im alten Corpus der Handschrift durchgeführte Prinzip der Gruppierung nach Kompositionsarten, indem sie verschiedene Werke, Madrigale und Balladen eines Komponisten, Paolo, vereinigt, darunter das erwähnte *Godi Firenze* von 1406; ihren Schluß bildet eine Ballade des sonst nirgends vorkommenden Gian Toscano, der mit dem älteren Giovanni da Cascia nicht identisch sein kann. Auch Paolo kennen wir außer der einen bezeichneten Ballade in Codex Reina, die dort wieder Unikum ist, und einem auch hier wiederkehrenden Madrigal im Codex London nur aus diesem Codex Paris, da der ihm reservierte Raum im Codex Squarcialupi nicht ausgefüllt ist und Codex Panciatichianus diesen jüngeren Meister noch nicht kannte, ebenso wenig wie Andreas. Desto reicher ist er in Paris mit 20 Kompositionen in den beiden eingeschobenen Lagen und mindestens noch zwölf im älteren Corpus vertreten.

Mit Lage 7 beginnt dann die ausschließliche Balladen-Sammlung der Handschrift, eröffnet durch eine Lage bezeichneter zwei- und dreistimmiger Balladen von Francesco; die eingeschobene Lage 8 bringt elf

dreistimmige Balladen Paolo's; die folgende Lage 9 beginnt mit zwei- und dreistimmigen Balladen ebenfalls von Paolo und geht dann zu Balladen Francesco's über, die sich bis zur zwölften Lage ausdehnen und sehr häufig von anonymen Balladen unterbrochen sind, oft mit Ausradierung des Autornamens, obwohl dies in allen Fällen, wo wir den betreffenden Balladen auch sonst begegnen, Francesco ist. Sonst treffen wir hier nur eine Ballade des Ser Feo, der mit einer anderen im Codex Panciatichianus vertreten ist, und die auch in Codex Reina bezeichnet vorkommende Ballade des Arrigo. Betreffs der zugesetzten kleinen Balladen muß ich noch aus der ersten Lage Guglielmo erwähnen, der an gleicher Stelle auch im Panciatichianus und mit zwei Kompositionen in London schon vorkam; es ist der einzige von diesen geringeren Balladen-Komponisten, der in dem Codex Squarcialupi Aufnahme gefunden hat. Die 13. Lage giebt dann eine kleine Sammlung französischer Kompositionen, der wieder ein paar italienische folgen, die letzte die schon früher erwähnte italienische Messe, *Gloria* und *Agnus* von Gherardello, *Patrem* von Bartolino, *Sanctus* von Lorenzo und das *Benedicamus* anonym, im alten Index Paolo zugeschrieben, außerdem ein paar zugesetzte weltliche Kompositionen.

Der Reichtum dieser Handschrift ist also bedeutend; für die letzte Phase der Entwicklung des toskanischen Madrigals bei Paolo sind wir fast allein auf sie angewiesen; die Modernisierung der älteren des Giovanni und Jacopo ist hier wieder einen Schritt weiter vor sich gegangen; die Ausbeute an nur hier vorkommenden Balladen von Paolo und anonymen ist sehr erheblich. Die Folge der Madrigal-Komponisten weicht vom Codex Panciatichianus nur bezüglich Jacopo's, den Codex Paris isoliert an die Spitze stellt, und Donato's, der hier noch vor Giovanni steht, ab; das Schwergewicht der ganzen Handschrift beruht wie das des Codex Panciatichianus in der toskanischen Kunst, neben der die oberitalienische durchaus zurücktritt.

Die fünfte und letzte intakt erhaltene Handschrift ist die größte und prächtigste von allen, ein Pergamentcodex, der im 15. Jahrhundert Francesco's Nachfolger im Organistenamt Antonio Squarcialupi gehörte, von seinem Enkel an Lorenzo Medici's Sohn Giuliano geschenkt wurde und seitdem eine der Zierden der Laurenziana in Florenz bildet (pal. 87). Ihr Inhalt sind ausschließlich weltliche Kompositionen, nach Komponisten geordnet, das Anfangsblatt jedes Meisters mit seinem Portrait und Randmalereien über Motive aus dem Text der ersten Komposition geziert. So ist die Handschrift eine der wenigen italienischen Musikhandschriften dieser Zeit mit Miniaturen, die bei den französischen so häufig sind: mit Francesco's Portrait auf seiner Grabplatte vermitteln diese kleinen trefflich ausgeführten Komponistenbilder uns auch eine Erinnerung an

die körperliche Persönlichkeit der Meister, Ambros bewunderte namentlich den Gesichtsausdruck des blinden Francesco. Die Sammlung ist nun von außerordentlicher Reichhaltigkeit. Von dem sonst Erhaltenen vermissen wir in ihr nur die alten kanonischen Madrigale, einen Teil der Madrigale Giovanni's, für die hinten ein Platz noch eingeräumt, aber nicht mehr ausgefüllt ist, Piero ganz, Paolo ganz, dessen Platz reserviert ist, aber ebenfalls leer blieb, doch finden wir sein Portrait hier und können aus der Initiale und den Randminiaturen der ersten Seite sehen, daß sein größtes Werk *Godi Firenze* an der Spitze stehen sollte; wir vermissen ferner eine Reihe kleiner Balladen, die namentlich Codex London und Codex Paris enthielt, und finden von den Oberitalienern der mittleren Zeit nur Bartolino von Padua, diesen dann aber noch reichhaltiger als im Codex Reina vertreten. Die Anordnung ist, wie auch sonst bisher, chronologisch, und auch Francesco, der sonst vorausgenommen zu werden pflegte, ist hier der Reihe der Meister eingeordnet als Abschluß der eigentlichen Trecento-Komponisten, deren Entwicklung er ja in der That miterlebt, mitgemacht und vollendet hat.

So stehen in dieser Handschrift an der Spitze die beiden nachweislich ältesten Giovanni und Jacopo; die dann folgenden sechs Mittelitaliener, hauptsächlich mit Madrigalen, weichen in ihrer Ordnung unter sich etwas von der sonstigen ab; unmittelbar vor Francesco ist der Paduaner Bartolino gestellt; auf Francesco folgt als einziger Vertreter der kleinen Balladen Guglielmo, mit dem hier der Frater Egidius, wie er Augustiner aus Paris, zusammengenannt, und der auch durch seine im Codex London erhaltene Komposition eines Madrigals von Sacchetti seine engere Fühlung mit dem Florentiner Künstlerkreis verrät. Den Beschluß bilden zwei nachweislich späte Meister, der päpstliche Sänger Zacharias und der Florentiner Organist Andreas, beide schon dem 15. Jahrhundert angehörig. Kommt der viel gewanderte Zacharias, wie schon erwähnt, zunächst auch im Codex Modena wieder vor, und begegnen uns namentlich seine liturgischen Kompositionen dann in reicherer Fülle im noch späteren Codex des Liceo in Bologna (37), andere z. B. auch in Oxford (Bodl. Libr. Canon. misc. 213), so bietet, da der Komponist Andrea de Servi des Codex London anscheinend nicht mit diesem späteren Andreas identisch ist, außer einer einzigen in Codex Paris zugesetzten Ballade für den Florentiner Andreas Codex Squarcialupi die einzige Quelle bisher. Eben dasselbe ist für eine sehr stattliche Anzahl von Kompositionen auch der Trecentisten der Fall; außer Giovanni, dessen Kompositionen allmählich zu erblassen scheinen, finden wir von jedem hier vorkommenden Komponisten die reichhaltigste Sammlung hier. Um nur einiges zu erwähnen, so lernen wir hier von Jacopo sieben Madrigale neu kennen; von den Balladen Lorenzo's, Donato's und Gherar-

Digitized by Google

dello's haben wir nur hier Proben, die Zahl von Niccolo's Werken erhöht sich von 15 auf 40, und die mehr als 50 nur hier vorkommenden Werke Francesco's erweitern unsere Kenntnis dieses Größten von allen in der großartigsten Weise. Dem allen gegenüber muß dann die vielfach festzustellende Mangelhaftigkeit der Lesarten im Einzelnen und die oft vorgenommene Umgestaltung der älteren Kompositionen, wie ich meine, zu ihrem Schaden, in den Hintergrund treten, da glücklicherweise uns ja so oft die Urgestalt erhalten ist. Ja, die Beobachtung der fortgeschrittenen musikalischen Entwicklung, die sich an vielen dieser Veränderungen des Originals ausprägt, gestattet oft einen interessanten Einblick in die verschiedene Auffassung der verschiedenen Generationen von manchen auf den ersten Blick geringfügig erscheinenden Dingen, die aber dann doch das große Bild, das wir von dieser Zeit gewinnen, mit vielen des Reizes nicht entbehrenden Einzelzügen ausstattet. Wir sehen, wie lebendig gerade diese italienischen Kompositionen sich fortpflanzten, und wie man überall hier und da zu feilen, Fehler zu emendieren, diese oder jene Wirkung zu steigern suchte, wozu freilich auch die sehr starke Ausbildung des virtuosen Elements in dieser italienischen Kunst viel häufiger Anlaß bot, als etwa die gleichzeitige französische Mehrstimmigkeit.

Was nun noch die Anordnungen der Kompositionen innerhalb der einzelnen je einen Meister zusammenfassenden Sammlungen im Codex Squarcialupi angeht, so bilden das Hauptcorpus von Giovanni bis Niccolo immer die Madrigale und Cacce; giebt der Codex überhaupt bei ihnen Balladen, so stehen sie auf den frei gebliebenen Zeilen oder unterbrechen nur vereinzelt einmal, wie bei Niccolo, die Hauptfolge der Madrigale: bei Bartolino folgen sich die Balladen und Madrigale untermischt, bei Francesco stehen wieder die Madrigale an der Spitze, bei den folgenden fehlen sie dann gänzlich, das Madrigal hatte sich in dieser musikalischen Form überlebt. Jedesmal ziert den Anfang das bedeutendste Werk des betreffenden Meisters, das sich vielfach auch in der technischen Behandlung besonders auszeichnet, so bei Giovanni das einzige Sacchetti-Madrigal, das er komponierte, *Agnel son bianco*; bei Jacopo eine große dreistimmige Komposition des allegorischen Madrigals *Sotto l'imperio*, die auch den Codex Paris eröffnet; bei Lorenzo und Vincenzo je eine, bei Lorenzo außerordentlich weit ausgesponnene, Komposition von *Ita se n'era*; bei Donato und Niccolo Madrigale ihrer Lieblingsdichter Soldanieri und Sacchetti, bei Gherardello eine *Caccia* des auch als Dichter hervorgetretenen Niccolo; bei Paolo sollte es das Florentiner Siegeslied von 1406 sein; bei Bartolino ist es das merkwürdige, in allen fünf großen Handschriften wiederkehrende französische Madrigal *La douce ciere*; schließlich, da wir hier von den letzten Komponisten absehen können, bei Francesco sein großes ernstes dreitextiges Madrigal

Digitized by Google

Musica son e mi dolgo piangendo,
unter dem in unserer Handschrift eine hoheitsvolle Frauengestalt, die auf einem Portativ spielende Musik, sitzt, umgeben von allerlei musikalischen Instrumenten in den Randmalereien.

Es ist so ein herrliches, lebensvolles Ganze, das uns in dem Squarcialupi-Codex entgegentritt und dessen ausführlichere Beschreibung ich auch an dieser Stelle trotz der Beschränkung, die ich mir hier für die Schilderung der italienischen Musik auferlegen muß, nicht versäumen wollte.

Desto kürzer können wir uns bei den zwei letzten hierher gehörigen Handschriften fassen. Die zwar an Ausdehnung sehr geringe, aber der national so vielgestaltigen Reichhaltigkeit ihrer Zusammensetzung wegen besonders interessante schon erwähnte Prager Handschrift hat auch eine Ballade von Francesco aufgenommen, anonym und ohne Text, wie ihre sonstigen Werke, aber ohne, wie so oft bei den französischen, den Contratenor zu unterdrücken. Schließlich finden wir Francesco und Zaccaria, Bartolino und andere spätere Oberitaliener mit verschiedenartigen Werken an mehreren Stellen des Codex Modena wieder, der uns für unsern vorliegenden Zweck besonders dadurch wertvoll ist, daß er uns zeigt, wie weit sich auch inmitten von Werken des neue Bahnen einschlagenden 15. Jahrhunderts solche des 14. lebensfähig erhalten haben, unter ihnen außer denen Bartolino's, dem der Sammler des Codex Modena als engerer Landsmann nahe gestanden zu haben scheint, gerade solche von Guillaume Machault, dessen Namen man schon nicht mehr kannte, und Francesco Landini.

Damit haben wir den Kreis der Quellen, die uns für die mehrstimmige Musik des italienischen Trecento bis jetzt fließen, beschlossen und könnten nun nicht bloß, wie bei der französischen Musik, zu einer Darstellung der Komposition des italienischen Madrigals, Caccia und Ballade übergehen, sondern auch die einzelnen Meister in ihrer Eigenart vor uns wieder erstehen lassen, die Oberitaliener auf der einen Seite, auf der andern die Toskaner und die, die diesen so nahe stehen, wie in älterer Zeit Jacopo von Bologna und später Vincenzo, im Codex Paris von Imola, im Codex Squarcialupi von Rimini genannt, und der Sacchetti-Verehrer Niccolo von Perugia. Und für mich persönlich ist dies dasjenige Gebiet im Umkreis unseres Themas, in das ich mich zuerst und zuletzt vertieft habe, dessen großes Quellen-Material ich in einer im wesentlichen schon jetzt druckfertigen kritischen Übertragung der Öffentlichkeit vorlegen könnte, wenn die Gelegenheit sich fände. Ich muß mich hier aber auf eine Andeutung der Grundlinien dieser Darstellung beschränken.

Wir würden, wenn wir an die Schilderung dieser Kunst gehen, den Bau des Madrigals und der Ballade zuerst ins Auge fassen, das Madri-

Digitized by Google

gal aus mehreren musikalisch sich einfach wiederholenden Strophen meist zu je drei musikalisch sehr breit und unter einander höchst abwechslungsreich angelegten Zeilen und einem auf die letzte Strophe folgenden ganz knappen Ritornell bestehend, die Ballade dagegen, wie die französische Chanson baladee, aus zwei etwa gleich langen musikalischen Abschnitten sich zusammensetzend, die sich immer zweimal wiederholt im gleichen Wechsel wie beim französischen Vorbild folgen, ein Anfangsteil *Ripresa*, dann die Strophe aus zwei Stollen und Abgesang, wobei der Abgesang metrisch der Ripresa entspricht, auch im Reim in sie überleitet und musikalisch nur die Komposition der Ripresa wiederholt, und am Ende jeder Strophe die Musik der Ripresa auch mit dem Anfangstext. Wir würden dann weiter sehen, wie die Italiener die musikalische Wiedergabe dramatisch bewegter dichterischer Schilderungen erst, durch die paradisische Natur ihres Vaterlandes angeregt, aus dem geselligen Leben in der Natur, dann auch aus dem Straßenleben der Stadt entdecken, wie sie als musikalische Ausdrucksform dieser nach den zuerst beliebtesten Jagdszenen Caccia genannten Dichtungsgattung den Canon zwischen zwei Stimmen verwenden, mit Ausnutzung vieler der musikalischen Effekte, die diese regelmäßige Wiederkehr der oft sehr belebten Situationen in der einen Stimme bald darauf in der andern und das gleichzeitige musikalische Zusammentreffen zweier solcher Momente in beiden Stimmen mit sich bringt, das Ganze über einem einfachen Tenor sich erhebend und in ein ganz madrigalartiges Ritornell am Schluß auslaufend. Und diese kanonische Form würden wir dann schon in ältester Zeit auch auf manche dichterisch streng gebaute Madrigale angewandt finden, dann aber mit der Zunahme französischen Einflusses verschwinden sehen. Bei allen Kompositionen würde uns die überaus klare musikalische Disposition der einzelnen Zeilen entgegentönen, die uns in mancher Beziehung auf die mehrstimmigen alten lateinischen Konduktus zurückblicken läßt, melismatische Ausgestaltung der ersten und der vorletzten Silbe und kürzere melodische Deklamation der mittleren Silben des Verses, meist acht an der Zahl, sei es nun, daß der Text gleichzeitig in den verschiedenen Stimmen erklingt, sei es, daß er, namentlich im Madrigal-Ritornell, in der einen beginnt und in der andern, oft rhythmisch oder melodisch nachahmend, folgt. Betreffs der Stimmenzahl würden wir die Vorliebe der Italiener für die Zweistimmigkeit feststellen müssen, besonders bei den Florentinern, die bei den Madrigalen nur in besonderen Ausnahmefällen, abgesehen natürlich von den kanonischen Kompositionen, zur Dreistimmigkeit, im höchsten Pathos dann auch einmal verbunden mit Dreitextigkeit, schreiten, und auch bei den Balladen die Dreistimmigkeit nur verhältnismäßig seltener verwenden und meist nur da, wo uns auch sonst ein weittragender Einfluß der französischen Kompositionsweise, für

die ja die Dreistimmigkeit mit nur einer Textstimme besonders charakteristisch erschien, ersichtlich ist; dafür haben aber die italienischen Kompositionen Text in beiden Stimmen, bei den Madrigalen ausnahmslos, auch bei den dem französischen Einfluß viel mehr zugänglichen Balladen bei den meisten Komponisten ebenso regelmäßig, bei andern diesem Einfluß auch in bezug auf die Textbehandlung stärker unterliegenden Meistern wenigstens überwiegend, übrigens in den verschiedenen Handschriften dann oft wechselnd uns entgegentretend; und gerade dieses Maßhalten bezüglich der Ausdehnung der Zahl der Stimmen kommt der lebensvolleren melodischen Ausgestaltung der einzelnen Stimmen auf der andern Seite außerordentlich zu gute, bei den Älteren noch mehr wie bei den in dieser Beziehung immer laxer werdenden Jüngeren; ist die Komposition dreistimmig mit nur zwei Textstimmen, so bilden entweder die beiden kanonischen Oberstimmen dies für die Italiener so charakteristische Ganze, von einem einfachen Tenor gestützt, oder es entsteht, wie bei einer größeren Anzahl von Balladen, eine neue interessante Form, in der Cantus und Tenor den Text singen und eine Mittelstimme ohne Text hinzutritt, unter denen sich Perlen, wie Francesco's *Gram piant'agli occhi* finden. Hätten wir die fein empfundene Eigenart der Italiener auf diesem Gebiet kennen gelernt, sähen wir dasselbe auch bezüglich der Auffassung vom Rhythmus, nicht bloß in der Vorliebe für die Anlage des Ganzen in einem breiteren Rhythmus überhaupt, sondern auch in der Abgewogenheit in rhythmischer Beziehung zwischen den einzelnen großen Teilen, wie, seinem Wesen entsprechend, das Ritornell des Madrigals, das nur einmal am Schluß des Ganzen ertönt, eine andere rhythmische Behandlung, wie die vorausgehende mehrfach wiederholte Musik zur Strophe, verlangt und erhält, und wie im Gegensatz zum Madrigal die beiden Teile der Ballade in das ihrer mehrfachen abwechselnden Aufeinanderfolge bei dem Vortrage des Ganzen angemessene rhythmische Verhältnis gesetzt sind; und wir würden dieses Streben nach rhythmischer Vielheit in der Einheit bei den einzelnen Zeilen der Madrigalstrophe z. B. wieder in der mannigfachsten Art im einzelnen zu Tage treten sehen, ohne daß der Fluß des Ganzen darunter litte oder daß das Resultat zu rhythmisch so verzwickten Bildungen führte, wie wir sie bei den Franzosen antreffen.

Wir würden dann weiter bei den Zusammenklängen ja noch genug Härten und aller Art Fortschreitungen finden, deren Unmöglichkeit und Fehlerhaftigkeit später zu den elementaren Sätzen der Kompositions-Technik gehört und die uns von der Mitte des 15. Jahrhunderts an auch nicht mehr so begegnen, daneben aber auch eine Fülle von Stellen, die beweisen, wie oft die Italiener dem Ohr gegenüber den Vorschriften der Schule zu folgen wagten und dabei zu Wirkungen kommen, die wir bei

Digitized by Google

den Franzosen vergeblich suchen. Wir würden freilich in der dreistimmigen Komposition noch die völlig erst im 15. Jahrhundert überwundene Behandlungsart der dritten Stimme in Geltung beobachten, die es dem Komponisten nicht verübelt, die dritte Stimme zu dem sonstigen zweistimmigen Satz gelegentlich dissonieren zu lassen, wenn sie nur zu einer der beiden andern konsoniert, obwohl auch hier in der Praxis der einzelnen Fälle ein tiefgehender Unterschied zwischen Franzosen und Italienern sich zeigt.

Wir würden in tonaler Beziehung im Gegensatz zu den Franzosen zuerst ein Streben nach Reichtum der Tonartenverwendung beobachten, eine lebhafte Ausnutzung der modulatorischen Abwechslung, die das Sechs-Tonarten-System der einstimmigen Musik in erhöhtem Maße bei der Mehrstimmigkeit gestattet, und würden aber bald in der Ballade den französischen Einfluß der strengeren Ausprägung der Tonalität wachsen sehen, bis uns in größerem Umfange bei Francesco eine stattliche Anzahl von Balladen entgegentritt, die in vielen technischen Beziehungen ein getreues italienisches Spiegelbild der französischen Chanson-baladee-Form sind; und im Gegensatz zu der Mannigfaltigkeit der Züge in dem universaleren Bild Francesco's würde uns das unbefangene volle Sich-Ausleben italienischer Musikempfindung in dem älteren Madrigal in neuem Lichte erscheinen.

Nach Gewinnung dieser Gesamtumrisse von der Entwickelung der italienischen Mehrstimmigkeit im Trecento und ihrem Zustand in den einzelnen Phasen in größeren Zügen würden wir wahrnehmen, daß, indem, wie überall, daneben noch ein weiter Spielraum für persönliche Eigenart der Komponisten bleibt, diese Italiener die ersten Komponisten der Musikgeschichte sind, deren Künstler-Individualitäten so markante Merkmale haben, daß sie auch uns noch erkennbar sind. Bei Giovanni und Piero träfen wir das Madrigal mit seiner ganzen Tonfreudigkeit in bezug auf Reichtum der Melodie und Mannigfaltigkeit des Rhythmus in seiner reinsten und bei den kanonischen Madrigalen und Cacce strengsten Form; in ihrer ganzen Unbefangenheit strömt die musikalische Empfindung hier in Kompositionen heiterer und trauriger äußerer und innerer Erlebnisse in Natur und Menschenleben aus. Bei Jacopo fänden wir den Kreis der musikalischen Ausdrucksmittel außerordentlich erweitert, das Verhältnis der zwei Stimmen, zu denen bei ihm zuerst gelegentlich auch eine dritte Textstimme tritt, in vielen kleinen Zügen interessanter, die musikalische Verbindung der einzelnen Zeilen lebhafter, die Stimmführung flüssiger, die Zusammenklänge mit der neuen häufigen Verwendung von Terzen, Sexten und Dezimen, viel mannigfaltiger sich folgend, ferner das Stoffgebiet der Kompositionen auf Dichtungen, wie das pathetische *Aquila altera*, das klagende *O cieco mondo di lusinghe pieno*, das ernste, gegen

musikalisches Pfuschertum gerichtete *Oselletto selvagio*, auf das politische Gelegenheitsgedicht und so fort ausgedehnt. Mit dem Florentiner Lorenzo würden wir dann bereits auch bezüglich technischer Meisterschaft den ersten Gipfel dieser Kunst erreichen, die Leichtigkeit und Eleganz bewundern, mit der dieser von allen melismenreichste Meister die oft sehr lang angelegten Sequenzen in der Melodie anwendet, mit der er die einzelnen Stimmen in der Nachahmung sich mit einander verbinden läßt, mit Bevorzugung der Antwort in der Quint, mit der er weiter drei- und fünfgliedrige rhythmische Bildungen im Wechsel zu den der Zweistimmigkeit der Kompositionsanlage natürlich entsprechenden zwei- und viergliedrigen bevorzugt, mit der er schließlich die Synkope in seinen im Ganzen meist rhythmisch sehr großzügig angelegten Madrigalen zu behandeln weiß, und wir würden besonders bei Lorenzo unter den älteren uns an der goldenen Klarheit seines ganzen mehrstimmigen Satzes und der Treffsicherheit erfreuen, mit der er seine Einfälle und seine Mittel der musikalischen und poetischen Intention seiner oft dichterisch auch bedeutenderen Texte unterthan zu machen weiß, ja im Vollbesitz seiner technischen Meisterschaft eine Tenor-Behandlung wie die in seinem *Povero zappator* wagen darf. Donato da Cascia, einen besonders vielseitigen Madrigalisten, Gherardello, den letzten Komponisten von ausgesprochen alt-florentiner Eigenart, und Niccolo von Perugia, den ersten und einzigen, in dessen künstlerischem Schaffen Madrigal und Ballade sich das Gleichgewicht halten, wollen wir hier schneller übergehen, um zum Mittelpunkt in Francesco Landini zu gelangen, dessen Madrigale eine neue Phase in der Entwickelung dieser nach seinem Tode bald absterbenden einst so ausschließlich und so originell gepflegten Gattung aufweisen, *Si dolce non sonò* mit dem modalen Tenor, *De dimmi* mit zwei in der Quint kanonisch sich folgenden Unterstimmen, *Per la 'nfluenza*, das sogar den Gegensatz der Strophen- und Ritornell-Behandlung fallen und beide wie bei einer Ballade in den gleichen Schluß auslaufen läßt, auf ganz anderem Boden als ein Giovanni oder Lorenzo stehend, — Francesco, dessen Balladen andererseits den ganzen Reichtum ausbreiten und erschöpfen, der in dieser immer ausschließlicher beliebt werdenden Form ruhte, die in ihrer cyklischen Gestaltung zurück z. B. auf die Alleluia- und Gradual-Form des jedenfalls auch in Italien entstandenen gregorianischen Gesanges und nach vorwärts auf zwei auch in Italien ausgebildete Formen von so universaler Bedeutung für die Musikgeschichte, wie die italienische Arien- und die Sonatenform, weist. Von der dreistimmigen Ballade mit drei Texten und so kunstvollen Reimbeziehungen untereinander wie *Perchè di novo sdegno* bis hinab zum einfachsten Gebilde von zwei Stimmen mit Text nur im Cantus hat Francesco alle Gattungen der Ballade gepflegt. Er erscheint uns in den zweistimmigen und den von den dreistimmigen,

Digitized by Google

die wenigstens zwei Textstimmen haben, als Vollender der Florentiner Ballade in der ausdrucksvollen Melodik, in der fließenden Stimmführung, in der Reinheit der Zusammenklänge, in der Breite des Rhythmus, die nur selten zu gunsten der kürzeren französischen Rhythmen verlassen wird, z. B. in dem gerade in seiner rhythmischen Prägnanz so ausdrucksvollen *Sie maladetta l'ora e'l dì*, und in der tonal so befriedigenden Ausgestaltung der Schlüsse, wie wir sie in dem von ihm bevorzugten Quint- oder Quartverhältnis zwischen beiden erblicken. Und er erscheint uns in den dreistimmigen Balladen mit nur einer Textstimme mit kurzen Rhythmen und Bevorzugung der Tonart-Gleichheit zwischen Ripresa und Strophe, oft auch mit Übereinstimmung der ganzen Schlußtakte, in glücklichem Ausgleich des italienischen Naturells mit dem französischen Vorbild, das er so in sich aufnahm, daß er auch französische Texte in dieser Form komponierte. Und verglichen wir dann die höchst subjektive Durchdringung von Musik und Dichtung in Francesco's Lebenswerk mit den ruhigen, ich möchte sagen leidenschaftslosen Anfängen bei Giovanni und Piero, so würden wir staunen über die Schnelligkeit, mit der dieser Entwicklungsweg in der einen Stadt Florenz in wenig mehr als zwei Generationen durchmessen ist.

Als letzter Florentiner Trecentist von Bedeutung würde sich Paolo anschließen, eine musikalisch reiche Persönlichkeit, in der zum letzten Mal das Madrigal auflebt, dichterisch verändert, musikalisch aber konservativer behandelt als bei Francesco, und deren zweistimmige Balladen jetzt vollkommen hinter den den französischen Einfluß von allen am unversöhntesten dokumentierenden dreistimmigen zurücktreten, welch letztere namentlich in den in Codex Paris eingeschobenen Lagen erhalten sind, während das alte Corpus dieses Codex mehr die Werke mehr italienischen Stils enthielt. Andreas, der Florentiner Organist, würde uns unter den Ausläufern am Anfang des 15. Jahrhunderts noch eine Nachblüte der Ballade vor Augen führen, und Zacharias, der oben besprochene Sänger des Papstes, besonders mit seiner jetzt ganz verwilderten und in das denkbar niedrigste Niveau hinabgezogenen Caccia einen unrühmlichen Schluß dieser bei den Älteren so anmutenden Form bilden[1]).

Von den Oberitalienern würden wir außer Vincenzo, dessen Cacce schon den Anfang des Verfalls bilden, bisher nur Bartolino als bedeutendere Persönlichkeit umreißen können, der vorläufig die oberitalienische Art des Madrigals, die dem Florentiner enger verwandt ist, und die viel eigenartigere der oberitalienischen Ballade uns verkörpern muß.

1) Eine größere Anzahl von Werken der genannten Komponisten in moderner Übertragung veröffentlichte J. Wolf in der *Nuova Musica*, Anno IV N. 46 und VI N. 64 und Sammelbände III, 4, S. 618 ff.

Auch in der Ballade überwiegt bei ihm der zweistimmige Bau aus Tenor und Cantus mit Text in beiden Stimmen, und charakteristisch für ihn und andere Oberitaliener ist dann, daß, erweitert sich die Stimmenzahl, dies durch ein Triplum mit Text vor sich geht, was bei den Florentinern nie vorkommt, und daß auch die lebhaften, ursprünglich madrigalesken rhythmischen Bildungen, wie z. B. der Duodenar-Rhythmus, hier auch den Melodiefluß der Ballade beleben, deren Teile überwiegend im Quint- oder Quartverhältnis zu einander kadenzieren, kaum ein einziges Mal im gleichen Ton schließen und nie die Strophenzeilen in differenzierten *Verto* und *Chiuso* auslaufen lassen.

Mit einem Blick auf den Umfang des Verlorenen, den wir nicht nur für Oberitalien allein aus den Fragmenten der einen Handschrift schließen müssen, die uns von so mancher von den Italienern gepflegten Gattung und so manchem Namen allein Kunde geben, sondern auch für Florenz aus den vielen anderweitig überlieferten Namen von Komponisten ersehen, denen wir bisher noch keine Kompositionen zuweisen können, müssen wir unsere Übersicht über Italien jetzt beenden und stehen damit am Schluß unserer Aufgabe, in deren Rahmen die Hineinziehung der musikalischen Thätigkeit der anderen Völker auf dem Gebiete der Mehrstimmigkeit zunächst nicht lag. Es wären nur vereinzelte Bausteine, die ich außer den Notizen aus Schriftsteller-Berichten oder Rückschlüssen aus späterer Zeit zusammentragen könnte: für andere romanische Völker aus einzelnen Kompositionen des Codex Reina, für England aus Codex Chantilly und kleinen englischen Publikationen, und für die germanischen Stämme des Festlandes aus Codex Prag, der in seiner bunten, wenn auch musikalisch und textlich leider so dürftigen Zusammensetzung aus niederdeutschen, französischen und der einen italienischen Komposition einen so interessanten Einblick in das musikalische Leben von Karls IV. Kaiserresidenz bietet, weiter aus Codex Reina, der italienischen Londoner Handschrift, aus den spärlichen erhaltenen Nachrichten der verbrannten Straßburger Handschrift, aus einigen Mitteilungen Gerbert's in seinem *De cantu et musica sacra*, aus einer Motette jetzt in St. Paul und einer zweitextigen lateinischen und deutschen Komposition einer Prager Handschrift, schließlich aus dem seit Ambros mehrfach besprochenen und gedruckten Tag- und Nachthorn des Mönches von Salzburg in der Colmarer und der Mondseer Liederhandschrift, dem Liebesduett mit dem Wächter im Tenor aus der letzteren und zwei Martinsliedern aus einer Lambacher und Tegernseer Handschrift[1]. Das können wir aber auch

1) Über Cod. Prag vergleiche Wolf, a. a. O.; Gerbert, *De cantu* I, S. 435 ff. II, S. 121 ff.; über die Motette in St. Paul Koller in den Monatsheften XXII, S. 43 f.; über die folgende Komposition Ambros, Geschichte der Musik, 3. Aufl., II, S. 522 f.;

Digitized by Google

aus diesen Einzel-Notizen wohl feststellen, daß es keins dieser Länder bereits in diesem Jahrhundert zu einer so ausgebildeten und so reichen Ausgestaltung von Formen für die mehrstimmige Musik gebracht hat, wie Frankreich und Italien.

Auch eine andere Gattung mehrstimmiger Musik unserer Zeit, die überall gepflegt wurde, kann ich hier kurz übergehen: es sind einfache lateinische Gesänge, vielfach schon aus älterer Zeit, zum Teil ursprünglich sich an eine Stelle der Liturgie anlehnend, zum Teil in freier Weise religiöse Empfindungen wiedergebend, seltener der Unterhaltung dienend, textlich in der mannigfachsten Form, musikalisch meist einfach Note gegen Note, syllabisch oder mit kleineren Melismen, oft auch mit Stimmtausch in den einzelnen Gliedern der Strophe gesetzt, die wir in Handschriften aller Herren Länder immer wieder finden, nicht bloß bei den Hauptnationen, sondern auch an der Peripherie der damaligen abendländischen Kultur. Sie lassen sich mehrstimmig in czechischen Handschriften, wie der Hohenfurther aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts und dem hussitischen Cantional von Jistebniz, die Dreves beschrieb, nachweisen, später auch mit den mehrstimmigen czechischen *Rorate*-Gesängen zusammen; wir finden sie ebenso in den schwedischen Schulliedern des 16. Jahrhunderts vor, die wir durch Norlind kennen. Um nur zwei von ihnen zu verfolgen, haben wir das 2stimmige *Ad cantum leticie* nach Dreves und Wooldridge außerdem handschriftlich in Berlin, Stuttgart, Engelberg und Cambridge, und das ebenfalls 2stimmige *Zacheus arboris ascendit* fand ich eine Quart höher in Venedig wieder[1].

Gehört, wie bemerkt, ein großer Teil dieser Werke, auch ihrer Musik, einer älteren Zeit an, in der die National-Sprachen noch nicht ausgebildet waren und Latein noch die Textsprache der Komponisten aller Nationen, so gehört doch ein Hinweis auf ihre Erhaltung im 14. Jahrhundert zu einem vollständigen Bilde der mehrstimmigen Musik dieser Zeit; ihre Verbreitung können wir uns nach den Proben ihrer Lebensfähigkeit, die wir noch aus dem 16. Jahrhundert haben, nicht groß genug vorstellen. Ein Weiterleben dagegen der kunstvolleren lateinischen mehrstimmigen Konduktus, die einst die Blüte der weltlichen mehrstimmigen Musik im

---

die letzterwähnten Werke wurden zuletzt herausgegeben von Rietsch in den *Acta Germanica* IV, S 54 ff. nach den Handschriften Wien 2856 und 4696 und München Cgm. 4997 und 715. Unbekannt ist mir, ob die von Vogel, Jahrbuch der Musik-Bibliothek Peters I, S. 61 erwähnte Innsbrucker Handschrift des 14. Jahrhunderts in diesen oder den folgenden Absatz gehört.

1) Dreves, *Analecta hymnica* I; Norlind, in Sammelbände II, 4, S. 552 ff. *Ad cantum leticie* siehe Norlind, a. a. O., S. 594, Dreves, *Analecta* XX, S. 80 und Wooldridge, a. a. O., I, pl. 28; *Zacheus* siehe Norlind, a. a. O., S. 593 und Venedig, Marc. ital. cl. IX, 145, f. 90.

Digitized by Google

12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts gewesen waren, können wir für das 14. Jahrhundert nicht mehr feststellen.

Die eigenen Werke des 14. Jahrhunderts nun, deren Gestalt und Gehalt ich jetzt in flüchtigen Umrissen vorzuführen versucht habe, geben der Forschung ein so reiches und so zuverlässiges Material, das seine Früchte zu spenden jetzt erst beginnt, daß wir erst die vollen Resultate seiner Durcharbeitung und seiner Darstellung abwarten wollen, ehe wir uns weiter auf schwankenden Boden begeben, indem wir nach dem Einfluß der sogenannten Volksmusik und der Instrumentalmusik spüren, Fragen, die schon häufiger auf dem Gebiet der mittelalterlichen Musikgeschichte überhaupt Forscher in die Irre geführt haben. Die selbständige Instrumentalmusik hat zweifellos als Kunst auch im 14. Jahrhundert existiert und geblüht, freilich sind ihre Werke selten aufgezeichnet worden, und aus französischer Provenienz ist mir nur die kleine Anzahl Tänze in einer Pariser Handschrift (f. frç. 844), wohl aus dem 14. Jahrhundert, sonst aus dem 13. stammend, bekannt, aus italienischer nichts; die englische Orgeltabulatur habe ich schon früher erwähnt. Daß weiter auch in der kunstgerechten Ausführung der französischen und italienischen Vokalwerke unserer Epoche die Instrumentalbegleitung eine große Rolle spielte, ist ebenfalls zweifellos. Wir sehen die Komponisten z. B. öfter ein Portativ spielend abgebildet; ich kann mir wohl denken, daß der Tenor auf diesem Instrument gespielt wurde, das auch die längsten Töne des Tenor auszuhalten imstande ist und ein Sich-Selbst-Begleiten, wie die Streich- und Zupfinstrumente, gestattet. Es soll aber hier nicht meine Aufgabe sein, zu den vielen Hypothesen über die Instrumental-Praxis des Mittelalters eine neue, in der Hauptsache ebenfalls nur auf Vermutungen sich stützende hinzuzufügen; an Schriftsteller-Angaben darüber deren Sammlung verdienstlich wäre, fehlt es bekanntlich zwar nicht, aber wie oft sind sie poetisch frei, wie oft ungenau, und wie oft beklagen wir nicht gerade auch hier unsern Mangel an anschaulicher Kenntnis auf dem Gebiete der musikalischen Reproduktion.

Desto größer soll dann aber unsere Freude darüber sein, daß wenigstens von der musikalischen Produktion dieser Zeit so viel erhalten ist, wenn wir uns noch einmal kurz vergegenwärtigen, wie wir zuerst die liturgischen Kompositionen bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts hinein verfolgten, in dessen Verlauf sie sich zur großartigsten Pracht entfalten sollten, wie wir dann die Motette sich während des ganzen Jahrhunderts in wechselvoller Gestalt erhalten sahen, in ihrer Tenor-Behandlung den Boden bereitend für den Weg auf die schwindelnden Höhen der Technik, die die mehrstimmige Musik nun bald erklomm, wie wir weiter im Anschluß an die einstimmige Musik die knapperen Formen der französischen Mehrstimmigkeit in Ballade, Chanson balladee

Digitized by Google

und Rondeau sich entwickeln sahen, und wie wir schließlich die herrliche Entfaltung der italienischen Musik in den Formen des Madrigals, der Caccia und der Ballade erlebten, für jene Paris, für diese neben dem Hof der Skaliger in Verona und dem ihnen unterworfenen Padua namentlich Florenz das Centrum.

Das heraufziehende 15. Jahrhundert bringt eine veränderte Situation. Seit 1405 herrscht in Verona Venedig, das gerade jetzt seiner glanzvollsten Zeit entgegengeht; es ist bekannt, welche Pflege die mehrstimmige Musik im 15. Jahrhundert in Venedig fand, ich erinnere nur an die anziehende Schilderung bei Ambros von der Kultur und der Musik in dieser Zeit in Venedig. Florenz hatte sich im 14. Jahrhundert musikalisch erschöpft. Wie es in der nächsten Folgezeit keinen Dichter hervorbrachte, würdig seiner großen Dichter-Söhne des Trecento und ebenbürtig seinen bildenden Künstlern und seinem Lorenzo de'Medici, so tritt es auch in der Produktion der hohen Musik zurück, bis am Ende des 16. Jahrhunderts seine Mauern wieder Zeugen der Morgenröte eines neuen Tages in der Musikgeschichte werden, der den musikalischen Ruhm von Florenz nachdrücklicher verbreitet hat, als es sein so vielseitiger Komponistenkreis des Trecento gethan hatte. Wir haben quantitativ betrachtet sehr viel mehrstimmige Musik aus Florenz auch im Quattrocento; was davon aber über die Tagesunterhaltung hinaus auch der Entwicklung der Musik im Ganzen zu Gute gekommen ist, liegt auf ganz anderem Gebiet als seine Trecento-Kunst.

In Rom wird der päpstliche Hof ein Centrum, das nicht nur den Gottesdienst in der musikalisch feierlichsten und kunstvollsten Art ausgestaltet, sondern das auch für musikalische Erziehung in weittragendster Weise sorgt, und damit einen ganz unbeschränkten Einfluß auch auf das Musikschaffen in aller Herren Länder gewinnt, deren bedeutendste Tonsetzer zahlreich in Rom das Handwerk ihrer Kunst lernten oder wenigstens von solchen, die es aus erster Hand hatten, von Dufay bis auf Palestrina, den auch aus dem päpstlichen Sängerchor hervorgegangenen größten Meister der vocalen Mehrstimmigkeit überhaupt.

Auch in Neapel bildet sich zur Zeit, als der vielschreibende Niederländer Tinctoris als Musikprofessor dorthin berufen wurde, unter den Auspizien musikbegeisterter Mitglieder der Königsfamilie ein reicheres musikalisches Leben, ebenso wie an manchem kleineren Hof Italiens, der die großen Meister häufig wenigstens als Gäste bei sich sah. Und so finden wir in dem für die Musik auch des Auslands so dankbaren Italien eine große Invasion von ausländischen Künstlern, Deutschen, Niederländern, Belgiern, Franzosen, Engländern, Spaniern, die dann oft fern von ihrer Heimat ihre Lebensstellung und ihren Wirkungskreis fanden, wenn ihr unruhiges Künstlerblut sie nicht auch im Alter noch von Ort

Digitized by Google

zu Ort trieb. Und wie in Italien, so wird es ähnlich in Frankreich, wo auch die burgundische Nebenlinie des Königshauses sich als große Förderin der Tonkunst zeigt, und nicht anders in den anderen Ländern.

Die nationalen Formen, die das 14. Jahrhundert so fruchtbar gepflegt hatte, verschwinden bei diesem lebhaften Austausch der Künstler zwischen den Nationen. Die Weltsprache, das Lateinische, nimmt als Sprache der Texte wieder stark zu, regt aber den Komponisten in viel objektiverer Weise an, als z. B. die italienischen Texte des Trecento, die auch als Dichtungen oft schon so vollendet waren und in ihrer Komposition zu Werken wurden, bei denen Dichter, Komponist, Sänger und Publikum alle das eine Florenz am Arno in den toskanischen Bergen zur Heimat hatten. Jetzt war es nichts Seltenes, wenn ein Deutscher mit einem Engländer vor einem italienischen Publikum die Komposition eines Niederländers über den Text eines Franzosen sang, und wie im Chor in Rom, so erscheinen einträchtig alle Nationen nebeneinander in den Handschriften, schon von dem oft erwähnten Codex Modena an, der liturgische, lateinische, italienische und französische Texte ganz bunt durcheinander bringt, was für viele Handschriften jetzt die Regel wird.

Unterscheiden sich die künstlerischen Ziele des 15. Jahrhunderts so auch sehr wesentlich von denen des 14., und hat das 15. auch mit der der Musikgeschichte eigentümlichen Rücksichtslosigkeit in dem Hochgefühl, es in der Musik nun so herrlich weit gebracht zu haben, viel weiter als die Vorfahren, die, wie sich Tinctoris etwas klobig ausdrückt, *adeo inepte, adeo insalse* komponierten, *ut multo potius aures offendebant quam delectabant*, thatsächlich die Werke des 14. Jahrhunderts so vollkommen der Vergessenheit anheim fallen lassen, daß sie, man kann sagen, bis zu unsern Zeiten darin ruhten, so wollen wir als Historiker doch wieder das Band betonen, das beiden Zeitaltern gemeinsam ist, und den künstlerischen Ernst und die künstlerische Inspiration zu erkennen und zu würdigen suchen, die ebenso wie Dufay und Okenheim und Josquin des Près, so auch einen Francesco Landini, war er an technischer Meisterschaft auch noch so sehr viel ärmer, in Tönen das zu sagen trieb, was ihm sein Inneres bewegte. Erst dadurch bekam auch nach Dante's Auffassung die Dichtung ihre ganze künstlerische Vollendung, *si poesim recte consideremus, quae nihil aliud est quam ficta rhetorica in musicaque posita,* wie es in der Schrift *de vulgari eloquentia* heißt, *in musica*, der Dante auch im *Convito* dieselbe Macht über seine Seele zuschreibt, die aus beinahe jedem Gesang des *Purgatorio* und *Paradiso* hervorleuchtet, im *Convito* mit den Worten: *La musica trae a sè gli spiriti umani, che sono quasi principalmente vapori del cuore, sicchè quasi cessano da ogni operazione; si è l'anima intera quando l'ode e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono.*

Ronsard et la musique de son temps

par

Julien Tiersot.
(Paris.)

I.

«If music and sweet poetry agree,
As they must needs, the sister and the broder...»

Ainsi commence un sonnet de Shakespeare. Mais déjà, à l'époque où furent écrits ces vers, cette belle fraternité, cet accord intime de «musique et douce poésie» subissait les premières atteintes d'un relachement que le grand siècle commençant allait définitivement accomplir. Le sonnet même, malgré le commun sentiment d'estime qu'il proclame pour l'un comme pour l'autre des deux arts, manifeste que que leur union n'était déjà plus absolue: «Thou lov'st the one and I the other», continue-t-il: «Tu aimes l'une et j'aime l'autre; ton goût est pour Dowland, le mien pour Spenser[1]...». Mais, avant Shakespeare, celà même n'eût point été assez. Il n'était pas suffisant qu'il n'y eût pas antagonisme déclaré entre les poètes et les musiciens: il fallait l'union complète, intime, entre la musique et la poésie: ces deux formes de l'art lyrique, du plus primitif comme du plus savant, semblaient ne pouvoir exister qu'associées entre elles, et souvent le poète et le musicien ne faisaient qu'un.

N'en était-il pas ainsi aux origines de l'art? Qui peut dire si les auteurs anonymes de nos antiques chansons populaires étaient plutôt des ciseleurs de vers que des compositeurs de mélodies? Avec le progrès de la culture littéraire, les genres, il est vrai, tendirent à se séparer; mais jusqu'à la fin du XVI^{e} siècle les meilleurs poètes étaient restés les amis sincères de la musique et des musiciens. Bien des vers de Clément Marot s'étaient répandus parmi le peuple sous forme de chansons, et ses psaumes, composés pour les airs qu'harmonisa Goudimel, furent longtemps les principaux chants de ralliement des réformés de France. Melin de Saint Gelais semble avoir été, professionnellement, presque

---

1) Spenser était un poète du temps de Shakespeare. Quant à Dowland, c'était un luthiste célèbre, qui fut tour à tour attaché à la cour de Danemark et à celle d'Angleterre, et a laissé plusieurs cahiers de musique de luth de sa composition. On trouve dans l'intéressante collection des *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, de M. Oscar Chilesotti, une *Chorea Anglicana Doolandi*, tirée d'un recueil du franc-comtois Besard, (1603), duquel il est aussi question dans un autre travail du même auteur, imprimé dans le recueil du *Congrès international d'histoire de la musique* tenu à Paris en 1900 (pp. 179 et suiv.). Le nom de *Joannes Dooland Anglus* y est compris parmi ceux des auteurs «tout à fait ignorés».

Digitized by Google

autant musicien que poète de cour. Il était habile joueur de luth. Une de ses pièces de vers «Sur une guiterre espaignole rompue et puis faicte rabiller par Monseigneur d'Orléans étant malade» se rapporte à un incident d'une leçon de musique donnée par lui à ce jeune prince[1]. Enfin Ronsard lui a fait honneur d'une initiative que lui-même aurait bien volontiers revendiquée:

Saint Gelais, qui était l'ornement de notre âge,
Qui le premier en France a ramené l'usage
De savoir chatouiller les oreilles des rois
Par un luth marié aux douceurs de la voix,
Qui au ciel égalait sa divine harmonie . . .[2])

Mais c'est à Ronsard en personne que revint le premier rôle dans cette action en faveur de l'union de musique et poésie.

Il s'y trouvait incité par plusieurs motifs. D'abord, par un respect instinctif de la tradition nationale. Car, si grand révolutionnaire qu'il ait paru en son temps, Ronsard n'en est pas moins, incontestablement, le poète français par excellence. Toute sa révolution littéraire a consisté à enrichir la langue et trouver des formes nouvelles, merveilleusement adaptées à la tournure de son génie; mais il n'a rien détruit: il n'a fait qu'ajouter à l'apport de ses prédécesseurs; et, en somme, la partie de son œuvre qui a gardé le plus fidèlement la marque de l'esprit de la race est celle qui a le mieux survécu. Or, nous l'avons déjà vu, la tradition essentielle de l'art lyrique français, c'est-à-dire l'union de ses deux éléments essentiels, n'était pas encore tombée en désuétude en son temps.

Le plus grave reproche que ses adversaires lui aient adressé est qu'il ait «en français parlé grec et latin». Ce qui veut dire qu'il avait subi l'influence des lettres antiques, et s'en inspirait volontiers. Or, la poésie lyrique de l'antiquité, au moins celle des Grecs, n'avait jamais dissocié la poésie de la musique.

Enfin un goût personnel très prononcé, et dont il a donné de nombreux témoignages, l'attira constamment vers l'art des combinaisons musicales, — bien qu'il fût sourd, — comme Beethoven[3])!

---

1) *Œuvres complètes de* Mellin de Saint-Gelais, édition Blanchemain, I, 236.

2) *Œuvres complètes de* Ronsard: *Le Bocage royal.* Edition Blanchemain, III, 355. Un commentateur du même poète dit qu'il savait «composer en tous genres de vers, et surtout il estoit excellent pour les lyriques, lesquels il mettoit en musique, les chantoit, les jouoit et sonnoit sur des instruments, étant poète et musicien vocal et instrumental». Œuvres de Mellin de Saint-Gelais, édition de 1719, avis au lecteur (extrait de la Bibliothèque française de la Croix du Maine).

3) . . . . la maladie,
Par ne sçay quel destin, me vint boucher l'ouïe,
Et dure m'accabla d'assommement si lourd
Qu'encores aujourd'huy j'en reste demy-sourd.

Œuvres de Ronsard, Elégie XX. Edition Blanchemain, IV, 296.

Il y avait donc toutes les raisons du monde pour que Ronsard, le prince des poètes de son temps, favorisât le mouvement parallèle de l'art musical, et qu'il tentât de l'associer à sa poésie.

Il n'avait pas de voix; il en a fait l'aveu lui-même:

Je chante quelquefois,
Mais c'est bien rarement, car j'ai mauvaise voix.

Cependant il ne pouvait s'en priver. «La musique lui était à singulier plaisir, écrit un de ses premiers biographes; et principalement aimait à chanter et ouïr chanter ses vers, appelant la Musique sœur puinée de la Poésie, et les Poètes et Musiciens enfants sacrés des Muses, que sans la Musique la Poësie était presque sans grâce, comme la Musique sans la mélodie des vers inanimée et sans vie[1].» Un autre grand poète, avec plus de richesse d'expression, a présenté la même opposition entre les fioritures instrumentales qui s'éparpillent sans le soutien de la parole, et le chant qui s'élance sur l'aile de la poésie:

»Denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn, scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu seyn, die in der Luft vor unseren Augen herum schweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen mögten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt, und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt.«[2])

Nous aurons par la suite à reproduire plusieurs documents importants, émanant de Ronsard même, qui attesteront son grand amour de la musique: pour l'instant, tenons-nous en à quelques témoignages que nous apportent ses vers.

Voici d'abord des fragments d'un sonnet qu'il a publié deux fois, en le dédiant successivement à deux joueurs de luth[3]):

Oyant ton chant sur tons mélodieux,
Je oy, je meurs, je suis plein de manie,
Et tellement ton accord me manie
Que je deviens et sage et furieux . . .
Las! pour t'ouïr que n'ai-je cent aureilles,
Ou sans t'ouïr que ne suis-je un rocher?

Il écrit l'épitaphe d'Albert de Ripe, le plus célèbre luthiste de son temps:

Qu' oy-je en ce tombeau résonner? — Une lyre . . .
C'est celle d'un Albert, que Phebus au poil blond

---

1) *Vie de Ronsard*, par Claude Binet, 1609. *Œuvres de Ronsard*, édition Blanchemain, VII, 51.

2) Goethe, *Wilhelm Meister*, II, 11.

3) Ces deux joueurs de luth furent, le premier (édition de 1567) Guillaume de Vaumesnil, le second (1578) Jacques Edinthon. Voy. Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, 1899, p. 34.

Digitized by Google

Apprit dès le berceau et luy donna la harpe
Et le luth le meilleur qu'il mit onc en escharpe;
Si bien qu'après sa mort son luth mesmes enclos
Dedans sa tombe encor sonne contre ses os [1]).

Et combien d'odes et de chansons *A sa Lyre*, *A sa Guiterre*, *A son Luth!* MM. Charles Comte et Paul Laumonier, dans un opuscule dont il sera plusieurs fois question au cours de ce travail, n'ont pas relevé moins de vingt-cinq citations de ce genre dans un seul des huit volumes de son œuvre [2]). Tantôt le poète interpelle l'instrument:

Vien à moy, mon luth, que j'accorde
Une ode, pour la fredonner
Dessus la mieux parlante corde
Que Phœbus t'ait voulu donner . . .

Tantôt il en fait usage pour quelque sérénade amoureuse, ou pour accompagner le chant et la danse en joyeuse compagnie:

Ne sonner à son huis
De ma guitterre,
Ny pour elle les nuis
Dormir à terre . . .

Fay venir Jeanne, qu'elle apporte
Son luth pour dire une chanson:
Nous ballerons tous trois au son. [3])

L'on aurait tort de ne voir, dans les expressions musicales employées en ces vers, que des fictions analogues à celles des poètes latins disant: «Je chante», et parlant de leur lyre, alors qu'ils ne se servirent jamais d'aucun instrument et que leurs vers étaient simplement récités ou lus. Chez Ronsard, l'intention est tout autre: les luths ou les guitares dont il parle, instruments qui étaient dans toutes les mains à son époque, sont des réalités parfaitement concrètes. Quant à ce qu'il appelle «la Lyre», c'est parfois la poésie seule; mais dans beaucoup de cas, ce mot veut désigner la musique en général, et de préférence la musique chantée: d'autres fois enfin c'est purement et simplement un instrument à cordes quelconque, qu'il veut dire. Si l'on doutait de l'exactitude de cette interprétation, les citations d'un autre ordre qui vont suivre préciseraient sans doute ce qui pourrait paraître encore incertain.

II.

Ronsard voulut, avons-nous dit, mettre en honneur en France l'antique poésie lyrique. Sa prétention, avouée dès son premier début, fut d'être

1) Ronsard, Ed. Blanchemain, VII, 247. Cf. M. Brenet, *loc. cit.* 13.

2) Ch. Comte et P. Laumonier, *Ronsard et les musiciens du XVI^e siècle*. 1900, p. 11.

3) Ronsard, *Œuvres*, éd. Blanchemain, II, 137, 149, 220.

Digitized by Google

le Pindare français. Nous la voyons affirmée avec autant de netteté que d'insistance dans le «Préface mis au devant de la premiere impression des Odes», écrit qui remonte à 1550, c'est-à-dire à la vingt-sixième année de son âge.

«Mais, écrit-il en s'adressant au lecteur, quand tu m'appelleras le premier auteur lyrique français et celuy qui a guidé les autres au chemin de si honneste labeur, lors tu me rendras ce que tu me dois . . .»

«J'osay, le premier des nostres, dit-il un peu plus loin, enrichir ma langue de ce mot: Ode.»

Il avoue pourtant que son premier essai fut imparfait, «pour n'estre *mesuré ne propre à la lyre* (c'est-à-dire à la musique), ainsi que l'ode le requiert.» Il se loue, néanmoins, de voir «par son moyen les vieux lyriques si heureusement ressuscitez».

Enfin, après avoir rappelé au lecteur le souvenir des antiques formes, défini brièvement la strophe, l'antistrophe, l'épode, évoqué Pindare faisant chanter ses vers «escris à la louange des vainqueurs Olympiens, Pythiens, Numeans, Isthmiens», et donné en passant un coup de patte aux courtisans «qui n'admirent qu'un petit sonnet pétrarquisé, ou quelque mignardise d'amour», menues productions auxquelles il oppose encore une fois Pindare, il ajoute la déclaration suivante, dont la dernière partie a une importance musicale qui n'échappera à personne:

«Telles inventions encores te feray-je voir dans mes autres livres, où tu pourras (si les muses me favorisent comme je l'espère) contempler de plus près les sainctes conceptions de Pindare et ses admirables inconstances que le temps nous avoit si longuement celées; et feray encore revenir (si je puis) l'usage de la lyre, aujourd'hui ressuscitée en Italie, laquelle lyre seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste poids de leur gravité.»

Ainsi, de même que l'histoire de l'art nous a montré des musiciens d'un génie supérieur, — tel Gluck, — soucieux avant tout de la juste expression, proclamer la subordination de la musique à la poésie, de même voyons-nous le plus grand poète du seizième siècle affirmer la nécessité d'ajouter le chant aux vers afin de faire œuvre lyrique complète.

Et il ne faut pas croire qu'il s'en soit tenu à de vains projets, car nous allons voir son second livre paraître avec l'appendice d'une partie musicale dans laquelle une ode pindarique, qui est une de ses productions les plus considérables, se trouvera mise en musique par un des plus grands maîtres du temps, Goudimel.

Il prêcha donc d'exemple; et en même temps il sut préciser cet exemple par le précepte. Voici deux extraits de son «Abrégé de l'art poétique français» qui achèveront de nous faire connaître ses idées avec une netteté qui ne laissera plus rien à désirer:

»Tout ainsi que les vers Latins ont leurs pieds, nous avons en notre

Digitized by Google

Poësie Françoise une certaine mesure de syllabes, selon le dessein des carmes que nous entreprenons composer, qui ne se peut outrepasser sans offenser la loy de nostre vers . . . Tu feras donc tes vers masculins et fœminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née; car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule ou de plusieurs voix, n'est nullement aggreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix.»

«Tels vers (les petits vers, en opposition avec le solennel alexandrin) sont merveilleusement propres pour la musique, la lyre et autres instrumens; et pource quand tu les appelleras Lyriques, tu ne leur feras point de tort, tantost les allongeant, tantost les accourcissant, et après un grand vers un petit, ou deux petits, au chois de ton aureille, gardant tousjours le plus que tu pourras une bonne cadence de vers (comme je t'ay dit auparavant) pour la musique et autres instrumens. Tu en pourras tirer les exemples en mille lieux de nos poëtes françois. Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers quand tu les feras, ou plustost les chanter quelque voix que tu puisses avoir, car cela est bien une des principales parties, que tu dois le plus curieusement observer.»

D'ailleurs Ronsard n'eût pas admis que cette musique fût de qualité inférieure:

Ores il ne faut pas dire
Un bas chant dessus ma lyre,
Ny un chant qui ne peut plaire
Qu'aux aureilles du vulgaire.

Il revendique hautement le mérite de son initiative musicale:

Premier j'ay dit la façon
D'accorder le luth aux odes.

Et encore, dans une ode *A sa Lyre:*

Je te sonnay devant tous en la France
De peu a peu: car quand premierement
Je te trouvay, tu sonnais durement,
Tu n'avais point de cordes qui valussent
Ne qui respondre aux lois de mon doigt pussent.

Enfin il vante le mérite qu'il eut

De marier les odes à la lyre,
Et de sçavoir sus ses cordes eslire
Quelle chanson y peut bien accorder
Et quel fredon ne s'y peut en-corder.[1])

Il ne veut pas que ses chansons soient connues seulement de la cour et de la ville, mais il souhaite que le peuple des campagnes les chante aussi. Dans une pièce de vers, il recommande, lorsqu'il mourra, qu'on lui fasse des funérailles champêtres, et que les pasteurs, évoquant sa mémoire devant son rustique tombeau, disent de lui:

---

1) Pour ces dernières citations, voy. Comte et Laumonier, *loc. cit.* pp. 10—12.

Digitized by Google

A nos campagnes
Fit voir les sœurs compagnes
Foulantes l'herbe aux sons
De ses chansons.

Car il fit à sa lyre
Si bons accords eslire
Qu'il orne de ses chants
Nous et nos champs.[1])

La prétention n'avait rien d'excessif, car nous verrons bientôt que Ronsard, prince des poètes et poète des rois, fut aussi chanté par le gens du peuple.

III.

Rappelons à grands traits l'histoire de sa jeunesse et de sa vocation poétique. Encore enfant, après des études écourtées, il fut jeté dans la mêlée et mena plusieurs années d'une existence errante comme page à la suite de quelques seigneurs qu'il accompagna à travers l'Europe, en Angleterre, en Ecosse, en Allemagne, en Italie, tantôt chevauchant au milieu des armées, tantôt sur mer affrontant la tempête, tantôt figurant dans les cérémonies de la Diète germanique, et menant une vie dissipée qui était plutôt celle d'un apprenti soldat que du futur prince des poètes français. Il n'avait guère plus de seize ans quand, après tant d'aventures, la maladie qui fut cause de sa surdité, et aussi l'amour, lui firent prendre la résolution de se retirer de ce monde trop agité pour se livrer exclusivement à l'étude. Il n'hésita donc pas à rentrer au collège, où il eut la bonne fortune de trouver un maître et des compagnons capables de le comprendre: le premier, Daurat, les seconds, Baïf, Remi Belleau, et quelques autres qui, à défaut de génie créateur, surent être au moins des conseillers et des commentateurs utiles, notamment le savant Marc-Antoine Muret; enfin il rencontra Joachim du Bellay. Par un commun effort, après plusieurs années d'essais, de tâtonnements, de lutte contre l'inconnu, la phalange compacte des poètes de la Pléiade se trouva armée pour le combat, et la bataille commença à coups de vers et de prose.

Nous avons vu ce que fut le premier livre de Ronsard, les Odes: un manifeste presque autant qu'une œuvre. Nous savons donc quelle place importante la musique tenait d'ores et déjà dans ses préoccupations.

Deux ans après, à vingt huit ans, il donna un nouveau volume de vers, *les Amours de P. de Ronsard*, sonnets suivis d'une nouvelle série d'odes.

Cette fois le poète ne s'en tint pas aux simples projets et aux phrases plus ou moins vagues: il voulut donner à ses déclarations musicales antérieures la sanction du fait accompli, et il fit imprimer à la suite

1) Ronsard, *Œuvres*, éd. Blanchemain, II, 249.

Digitized by Google

même de ce second livre une partie musicale importante formée de compositions spécialement écrites pour ses vers, et qui avaient été demandées aux trois plus célèbres maîtres français de l'époque, Clément Janequin, Pierre Certon et Claude Goudimel. Un quatrième, moins connu comme musicien, et dont nous essaierons tout à l'heure de dégager la personnalité, M. A. Muret, s'était joint à ces trois gloires de l'art du XVI[e] siècle pour compléter l'œuvre.

Une telle publication, bien que restée seule et unique de son espèce, n'en est pas moins d'une importance capitale pour l'histoire des rapports de la musique et de la poésie. Loin de représenter une fantaisie isolée, elle témoigne de la volonté bien définie qu'eut le poète de voir ses vers unis aux accords de l'harmonie. L'avis de l'éditeur qui précède cet appendice musical est, à cet égard, très explicite. Il y est dit que l'auteur ayant «daigné prendre la peine de mesurer ses vers sur la lyre (ce que nous n'avions encore aperçu avoir été fait de tous ceux qui se sont exercités en tel genre d'écrire)» l'éditeur, «suivant son entreprise et avec le vouloir de lui satisfaire» a fait imprimer à la fin du livre la musique sur laquelle on pourra chanter une bonne partie de son contenu. Il ajoute qu'il continuera cette manière de faire «en ce qui s'imprimera de la composition dudit Ronsard» s'il connait qu'elle est agréable au public[1]. Il est à croire que cette espérance de succès ne se réalisa pas, malgré la collaboration de tant de noms illustres, car aucun des ouvrages postérieurs de Ronsard ne comporte plus un pareil supplément.

Mais s'il ne fut pas donné au poète de voir la musique tellement incorporée à ses vers que les deux formes de l'œuvre commune fussent associées définitivement dans le livre même, du moins eut-il la satisfaction que les musiciens de son siècle témoignèrent à son œuvre une préférence dont n'avaient encore joui les productions d'aucun autre. En vérité, Ronsard est le poète de France qui ait le plus été chanté — avant Victor Hugo. Déjà d'anciens biographes s'en étaient émerveillés. «Comme il avait, dit Colletet, ajusté ses vers de telle sorte qu'ils pouvaient être chantés, les plus excellents musiciens tels qu'Orlande, Certon, Goudimel, Janequin et plusieurs autres prirent à tâche de composer sur la plupart de ses sonnets et de ses odes une musique harmonieuse; ce qui plût de telle sorte à toute la cour qu'elle ne résonnait plus rien autre chose, et ce qui ravit tellement Ronsard qu'il ne feignit point d'insérer à la fin de ses premières poésies cette excellente musique[2].» Nous connaissons le livre que désignent ces dernières lignes; quant aux

1) On pourra lire plus loin le texte complet de cet Avertissement, publié pour la première fois intégralement d'après l'édition originale.

2) *Vies des poètes français*, de Colletet, dans les *Œuvres complètes de* Ronsard, Ed. Blanchemain, VIII, 51.

Digitized by Google

compositions d'Orlande, et de bien d'autres musiciens contemporains, inspirées par les vers de Ronsard, elles sont en nombre considérable, et remplissent les recueils de chansons en parties publiés en France à la fin du XVI[e] siècle. Nous allons essayer d'en établir une bibliographie aussi exacte que possible[1]).

Le supplément musical des *Amours de P. de Ronsard*, de 1552, étant le premier en date de ces documents (nous y reviendrons plus longuement tout à l'heure), nous trouvons ensuite:

Premier livre d'Odes de Ronsard, mis en musique à trois parties, par Pierre Clèreau, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Toul, Paris, 1566.

Sonetz de Pierre de Ronsard, mis en musique à cinq, six et sept parties, par Philippe de Monte, Maistre de chapelle de l'Empereur. Louvain. Pierre Phalèse, et Anvers, Jean Bellere, 1575.

Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres, mises en musique par Nicolas de la Grotte, vallet de chambre et organiste du Roy, Paris, Le Roy et Ballard, 1575.

Sonetz de P. de Ronsard mis en musique à 4 parties par Guillaume Boni, de Saint Flour en Auvergne. Paris, Leroy et Ballard, 1[er] livre, 1576; 2[me] livre, 1579. Rééditions connues de 1593 et 1624[2]).

Airs mis en musique à quatre parties, par Fabrice Marin Caietain, *sur les Poesies de P. de Ronsard et autres excellens Poëtes.* Paris, Le Roy et Ballard, 1578.

Premier livre des Amours de P. de Ronsard, mis en musique à IIII parties par Anthoine de Bertrand, natif de Fontanges en Auvergne; Paris, Le Roy et Ballard, 1578 (à la suite: *Second livre*, *Troisième livre*, etc.)

Poesies de Ronsard mises en musique par François Regnard, 1579.

A dire vrai, ces œuvres ne sont pas les plus intéressantes qu'ait inspirées notre poète. Sauf Philippe de Monte, aucun véritable maître ne les a signées, et les titres que la plupart se donnent — l'un maître des

---

1) J'ai déjà donné en partie cette bibliographie dans un chapitre de mon *Histoire de la chanson populaire en France*, pp. 432 et suiv., mais il ne sera sans doute pas inopportun de la répéter ici, le sujet ayant des rapports si indirects avec la chanson populaire que les lecteurs non prévenus ne songeraient guère à le chercher dans ce livre. D'autre part, MM. Ch. Comte et Laumonier, dans l'opuscule déjà cité, ont fait le dépouillement des pièces de Ronsard qu'ils ont trouvées dans les livres de chansons musicales de la fin du XVI[e] siècle, travail assez délicat, car on sait que jamais les noms des poètes ne sont inscrits sur ces chansons; il faut donc être très familier avec leurs œuvres pour savoir les identifier. Nous profiterons d'autant plus volontiers des lumières apportées par MM. Comte et Laumonier que leur travail, tirage à part de la *Revue d'histoire littéraire de la France* (15 Juillet 1900) a été fait en vue d'un public autre que celui des musiciens, desquels il est resté fort ignoré.

2) Je transcris ce titre et les premières dates (1576 et 1579) d'après un catalogue de librairie (Liepmannssohn?). La Bibliothèque nationale de Paris possède seulement des parties de l'édition postérieure, celle de 1593, et la réimpression de 1624. L'espacement de ces dates indique le long succès obtenu par l'œuvre.

Digitized by Google

enfants de chœur à Toul, un autre musicien à Saint Flour en Auvergne, un troisième d'une localité ignorée du même pays, un autre enfin tout frais débarqué de Gaëte — ont un certain tour provincial qui ne peut guère nous inspirer d'autre idée favorable que de nous faire constater, par là même, quelle était l'étendue de la popularité de Ronsard. Chez plusieurs, même, le nom n'est là que pour l'apparence: le recueil ne contient qu'un petit nombre de pièces de lui, le reste des poésies n'étant que platitudes et gravelures.

C'est dans les recueils collectifs de chansons en parties que nous trouverons le plus de morceaux intéressants écrits sur ses vers. Dès 1550, c'est-à-dire l'année même où parut la première édition de ses Odes, l'éditeur Nicolas du Chemin, à Paris, publiait dans son *Cinquiesme livre contenant XXV chansons nouvelles à quatre parties composées de plusieurs autheurs* une chanson de Goudimel sur les vers: «Qui veut sçavoir Amour et sa nature[1].» Deux ans plus tard (1552), le dixième livre de la même collection donnait, sous le nom de M. A. Muret, la charmante petite ode: «Ma petite colombelle». Puis commencèrent les éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, la grande maison qui monopolisa l'impression musicale pendant près de deux siècles. Et là, Ronsard fit plus qu'autoriser la reproduction de ses vers sous la musique des maîtres qui s'en inspiraient: il alla jusqu'à publier, sous forme de dédicace au Roi, une lettre sur la musique, qui a figuré en tête de deux éditions d'une collection de chansons en parties (1560 et 1572), document considérable, que nous reproduirons plus loin dans son intégralité, ne voulant pas, pour l'instant, interrompre notre examen des œuvres musicales.

Janequin — dont la «poure vieillesse» qu'il déplorait dans le même temps semble avoir été réchauffée au contact de la jeune inspiration de Ronsard, — Goudimel, Certon, ses trois premiers collaborateurs, avec Muret, dans l'œuvre commune de musique et de poésie, — puis le «plus que divin Orlande», pour employer les termes mêmes du poète, et Claudin, et Costeley, enfin de plus obscurs, comme Millot, Gardane, Castro, d'Entraigues, Briault, Thessier, furent, avec les auteurs des recueils d'ensemble déjà cités, les musiciens de Ronsard au seizième siècle. Voici les morceaux qu'ils lui empruntèrent:

Janequin: *Qui vouldra voir comme amour me surmonte*, — *Nature ornant la dame qui devait* (sonnets), — *Petite Nymphe folastre*, — *Pourquoy tournez vous vos yeux* (chansons), et *Bel aubespin verdissant* (ode).

---

1) Je laisse la responsabilité de cette indication, que je ne puis contrôler, à MM. Comte et Laumonier, constatant d'autre part que la *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, von Robert Eitner, mentionne, dans le sixième et non le cinquième livre de la collection Du Chemin, la chanson de Goudimel: «Qui veult sçavoir qu'elle est m'amie», et non «Qui veut sçavoir Amour et sa nature».

Digitized by Google

Goudimel: L'Ode à Michel de l'Hospital: *Errant par les champs de la grâce*, et son épode: *En qui respandit le ciel*; les odes: *Qui renforcera ma voix* et *Tu me fais mourir de me dire;* les sonnets: *Quand j'apperçoy ton beau chef jaunissant*, — *Qui renforcera ma voix*, — *Certes mon œil*, — *Amour me tuë*; les chansons: *Du jour que je fus amoureux*, — *Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie*, — *Plus tu cognois que je brusle pour toy*; enfin la gaieté: *Une jeune pucelette*; au total douze morceaux, le plus grand nombre qu'ait laissé aucun de nos musiciens, en dehors de ceux qui ont consacré à Ronsard un recueil complet.

Certon: les sonnets: *J'espere et crains*, — *Bien qu' à grand tort il te plait d'allumer*, — *Las! pour vous trop aimer*; la chanson: *Je suis un demy-dieu quand, assis vis à vis.*

Muret: le sonnet: *Las je me plains de mille et mille et mille*, et l'ode: *Ma petite colombelle.*

Roland de Lassus: les sonnets: *Amour, amour*; — *J'espere et crain*; — *O doux parler*; — *Ren moy mon cœur*; — *Que dis-tu, que fais tu?* La chanson: *Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie.* Les odes: *Comme un qui prend une coupe*, — *Ton nom que mon vers dira* (strophe de l'ode: *Je suis troublé de fureur*), — *Ores que je suis dispos* (de l'ode: *J'ay l'esprit tout ennuyé*), — *La terre les eaux va boivant*, — *Verse moy doncq' du vin nouveau* (de l'ode retranchée: *Lorsque Bacchus entre chez moy*). Au total, onze morceaux.

Claudin: les sonnets: *Las! je me plain* et *Rossignol mon mignon.*

Costeley: les odes: *Mignonne, allons voir si la rose*, — *Venus est par cent mille noms*; une odelette: *Je veux aymer ardantement;* les chansons: *Las! je n'eusse jamais pensé*, — *D'un gosier masche laurier*, — *La terre les eaux va boivant.*

Millot: le sonnet: *Dictes, Maistresse*, et la chanson: *Douce Maistresse, touche.*

Gardane: le sonnet: *Que dis-tu, que fais-tu.*

Castro: les chansons: *Bonjour mon cœur*, — *Plus tu cognois*, — *Versons ces roses en ce vin*, — *L'on dit la prise des murailles.*

D'Entraigues: le sonnet: *Que dis-tu, que fais-tu?*

Briault: l'odelette: *Tay toy babillarde arondelle.*

Thessier: l'ode: *le petit enfant Amour.*

Le livre des *Sonets de Pierre de Ronsard* mis en musique par Philippe de Monte comprend les morceaux suivants: *Quand ma maistresse*; — *Le premier jour*; — *Tout me deplaist*; — *Le doux sommeil*; — *Que dittes vous*; — *Que me servent mes vers*; — *Vous ne le voulez pas*; — *Dictes, Maistresse*; — *Hé! Dieu du ciel!* — *Las! sans espoir*; — *Si trop souvent.* En outre, les chansons: *Quand de ta lèvre à demy close*; — *Bonjour mon cœur*; — *Demandes-tu, chere Marie*; — *Veu que tu es*; — *Plus tu cognois*; enfin deux odes anacréontiques: *Pour boire dessus l'herbe tendre* et *Corydon verse sans fin.* Au total, dix-huit morceaux.

Il ne nous paraît pas indispensable d'énumérer les poésies contenues dans les recueils de Cléreau, Nicolas de la Grotte, Boni, Fabrice Marin, Bertrand et Regnard, spécialement consacrés à Ronsard: qu'il nous suffise de dire qu'il en est, comme ceux des deux auvergnats G. Boni et Antoine de Bertrand, qui ne contiennent pas moins de 55 et 56 morceaux empruntés au poète, et de renvoyer les personnes curi-

Digitized by Google

euses d'en connaître le détail à la brochure de MM. Comte et Laumonier, qui ont pris la peine de l'établir. En ce qui concerne les recueils mêmes auxquels sont empruntés les morceaux énumérés, l'on trouvera l'indication du plus grand nombre dans les bibliographies de M. Eitner; ceux que cet auteur a ignorés ne sont guère autres que les recueils français de Le Roy et Ballard, — la *Musique* de Costeley (rééditée par M. Henry Expert), — enfin le supplément musical des *Amours de Ronsard*, que nous allons reproduire.

IV.

Telle fut la contribution des musiciens à l'œuvre lyrique dont Ronsard fut l'initiateur. A son tour il les servit activement, par la plume comme par l'action. Et voici un écrit qui nous dévoilera tout ce qu'il y avait en lui d'enthousiasme pour l'art de l'harmonie: c'est cette lettre dédicace, déjà mentionnée, qu'il adressa successivement aux rois François II et Charles IX, et que les éditeurs Le Roy et Ballard imprimèrent, par deux fois, en tête de deux de leurs plus précieux livres de musique[1]). Il y fait l'apologie de son art favori, donne un coup d'œil rapide sur la théorie qu'on enseignait en son temps, ou du moins en rappelle les principaux termes, évoque le souvenir des légendes qui, dès la plus haute antiquité, ont consacré le prestige de la musique, préconise son emploi dans l'éducation des jeunes gens, enfin, après l'éloge obligé des rois, dans une page vraiment importante pour l'histoire, il recommande à son auguste correspondant d'honorer et de protéger les maîtres «quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art, chose d'autant excellente que rarement elle apparaît.» Et là-dessus il énumère les plus célèbres musiciens qu'ait eus la France depuis le temps où, avec Josquin des Prés, l'école du contrepoint vocal parvint à son complet épanouissement; et son désir d'être complet est si grand qu'un nouveau maître, Roland de Lassus, s'étant révélé en France entre les deux éditions de son écrit, Ronsard ajouta dans la seconde une phrase d'éloge qui constitue assurément pour le musicien de Mons la plus belle lettre de noblesse artistique.

Nous reproduisons intégralement ce texte, d'après l'édition de 1572[2])

1) *Livre de meslanges contenant six-vingts chansons, des plus rares et des plus industrieuses qui se trouvent, soit des auteurs antiques, soit des plus memorables de nostre temps* . . . A Paris. De l'Imprimerie d'Adrien le Roy et Robert Ballard, Imprimeurs du Roy, ruë Saint Jean de Beauvais, à l'enseigne sainte Geneviève, 1560.

Mellange de chansons tant des vieux autheurs que les modernes . . . A Paris, par Adrian le Roy et Robert Ballard, 1572.

Ces deux livres sont des plus rares. On a signalé seulement une partie (Superius) du premier, appartenant à la Kgl. Bibl. de Berlin, et, du second, le Superius à la Bibl. Nat. de Paris (superbe exemplaire), et les autres parties à la Bibl. de l'Université d'Upsal.

2) Nous aurions préféré le donner d'après l'édition de 1560; malheureusement, malgré des recherches faites par deux fois à la Kgl. Bibl. de Berlin, il ne nous a pas été possible d'en obtenir communication.

Digitized by Google

Préface de P. de Ronsard
au Roy Charles IX.

Sire, tout ainsi que par la pierre de touche, on esprouve l'or s'il est bon ou mauvais, Ainsi les anciens esprouvaient par la Musique les esprits de ceux qui sont genereux, magnanimes, et non forvoyans de leur premiere essence: et de ceux qui sont engourdiz paresseux, et abastardis en ce corps mortel, ne se souvenant de la celeste armonie du ciel, non plus qu'aux compagnons D'ulisse d'avoir esté hommes, apres que Circé les eut transformés en porceaux. Car celuy, Sire, lequel oyant un doux accord d'instrumens ou la douceur de la voyx naturelle, ne s'en resjouit point, ne s'en esmeut point et de teste en pieds n'en tressault point, comme doucement ravy, et si ne sçay comment dérobé hors de soy: c'est signe qu'il a l'âme tortue, vicieuse, et dépravée, et duquel il se faut donner garde, comme de celuy qui n'est point heureusement né. Comment pourroit on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords? Celuy n'est digne de voyr la douce lumiere du soleil, qui ne fait honneur a la Musique, comme petite partie de celle, qui si armonieusement (comme dit Platon) agitte tout ce grand univers. Au contraire celuy qui luy porte honneur et reverence est ordinairement homme de bien, il a l'ame saine et gaillarde, et de son naturel ayme les choses haultes, la philosophie, le maniement des affaires politicques, le travail des guerres, et bref en tous offices honorables il fait tousjours apparoistre les étincelles de sa vertu.[1] Or'de declarer icy que c'est que Musique, si elle est plus gouvernée de fureur que d'art, de ses concens, de ses tons, modulations, voyx, intervalles, sons, systemates et commutations: de sa division en Enharmonique, laquelle pour sa difficulté ne fut jamais perfettement en usage: en chromatique, laquelle pour sa lascivité fut par les anciens banye des republiques, en diatonique laquelle comme la plus aprochante de la melodie de ce grand univers fut de tous approuvée. De parler de la Phrigienne, dorienne, lidienne: & comme quelques peuples de Grece animes

1) Comparer à cet éloge de la musique par le poète français les vers bien connus de Shakespeare:

> The man that hath no music in himself,
> Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
> Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
> The motions of his spirit are dull as night,
> And his affections dark as Erebus:
> Let no such man be trusted.

On a pu faire encore une autre confrontation, d'esprit moins lyrique, avec la scène du *Bourgeois gentilhomme* de Molière:

«Le Maître de musique. — Sans la musique, un état ne peut subsister. — Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde, n'arrivent que pour n'apprendre pas la musique. — La guerre ne vient-elle pas d'un manque d'union entre les hommes? . . . Et si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le monde la paix universelle?»

Ronsard se révèle donc ici à la fois comme précurseur du grand poète anglais et de l'immortel comique français. Il est fâcheux seulement que ce bel éloge de la musique, considérée comme art essentiellement humain et pacificateur, ait été adressé à Charles IX.

Digitized by Google

d'armonie, alloyent courageusement a la guerre, comme noz soldatz aujourdhuy au son des trompettes et tabourins: comme le Roy Alexandre oyant les chams de Timothée, devenoit furieux, et comme Agamemnon allant a Troye, laissa en sa maison tout expres je ne scay quel Musicien D'orien, lequel par la vertu du pied Anapeste, moderoit les efreneés passions amoureuses de sa femme Clytemnestre, de l'amour de laquelle Ægiste enflamé ne peut jamais avoir joyssance, que premierement il n'eut fait méchamment mourir le Musicien. De vouloir encores deduire comme toutes choses sont composées d'accordz, de mesures, et de proportions, tant au ciel, en la mer, qu'en la terre, de vouloir discourir davantage comme les plus honorables personnages des siècles passez se sont curieusement sentiz espris des ardeurs de la Musique, tant monarques, Princes, Philosophes, gouverneurs de provinces, et cappitaines de renom: je n'auroys jamais fait: d'autant que la Musique a tousjours esté le signe et la merque de ceux qui se sont monstrez vertueux, magnanimes et veritablement nez pour ne sentir rien de vulgaire. Je prendray seullement pour exemple le feu Roy votre Pere, que Dieu absolve, lequel ce pendant qu'il a regné a fait apparaistre combien le ciel l'avait liberallement enrichy de toutes graces, et de presens rares entre les Roys lequel a surpassé soit en grandeur d'empire, soit en clemence, en libéralité, bonté, piété et religion, non seullement tous les Princes ses prédécesseurs, Mais tous ceux qui ont jamais vescu portant cet'honorable tiltre de Roy: lequel pour découvrir les etincelles de sa bien naissance, et pour montrer qu'il estoit acomply de toutes vertus, a tant honoré, aymé et prisé la Musique, que tous ceux qui restent aujourd'hui en France bien affectionnez a cet art, ne le font tant tous ensemble, que tout seul particulierement l'estoit. Vous aussi Sire, comme heritier et de son Royaume et de ses vertus, monstrez combien vous estes son filz favorisé du ciel, d'aymer si perfaittement telle science et ses accordz sans lesquelz chose de ce monde ne pourrait demourer en son entier. Or de vous conter ici d'Orphée, de Terpandre, d'Eumolpe, d'Arion, ce sont histoires, desquelles je ne veux empescher le papier, comme choses a vous congneues. Seullement je vous reciteray que les plus magnanimes Roys faisoyent anciennement nourrir leurs enfans en la maison des Musiciens, comme Peleus qui envoya son filz Achille, et Æson son fils Iason, dedans l'Antre venerable du Centaure Chiron, pour estre instruitz tant aux armes, qu'en la medecine, & en l'art de Musique: d'autant que ces trois mestiers meslés ensemble ne sont mal seans a la grandeur d'un Prince, et advint d'Achille & de Jason, qui estoyent princes de notre age, un si recommandable exemple de vertu, que l'un fut honoré par le divin poëte Homere, comme le seul autheur de la prinse de Troye: et l'autre célébré par Apolloine Rhodien, comme le premier autheur d'avoir apris a la mer, de soufrir le fardeau incongnu des navires: lequel ayant outrepassé les roches Symplegades, & domté la furie de la froide mer de Scytie, Finablement s'en retourna en son pays, enrichy de la noble toyson dor. Donques, Sire, ces deux Princes vous seront comme patrons de la vertu, et quand quelque foys vous serez lassé de voz plus urgentes affaires, a leur imitation, vous adoucirez voz souciz par les accordz de la Musique, pour retourner plus fraiz et plus dispos a la charge Royalle que si dextrement vous suportez. Il ne faut aussi que votre Magesté s'esmerveille si ce livre de mellanges lequel vous est treshumblement dedié par voz treshumbles & tresobeissans serviteurs & Imprimeurs Adrian le Roy, & Robert Ballard, est composé des plus

Digitized by Google

vieilles chansons qui se puissent trouver aujourdhuy, pource qu'on a tousjours estimé la Musique des anciens estre la plus divine, d'autant qu'elle a esté composée en un siècle plus heureux, et moins entaché des vices qui regnent en ce dernier age de fer. Aussi les divines fureurs de Musique, de Poësie, & de paincture, ne viennent pas par degrés en perfection comme les autres sçiences, mais par boutées, & comme esclairs de feu, qui deça qui dela apparoissent en divers pays, puis tout en un coup sesvanouissent. Et pource, Sire, quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art, vous le devez songneusement garder, comme chose d'autant excellente, que rarement elle apparoist. Entre lesquelz se sont depuis six ou sept vingtz ans eslevez, Iosquin des prez, Hennuyer de nation, et ses disciples Mouton, Vuillard, Richaffort, Janequin, Maillard, Claudin, Moulu, Iaquet, Certon, Arcadet. Et de present le plus que divin Orlande, qui comme une mouche a miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, & outre semble avoir seul desrobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir en la terre, surpassant les antiens, et se faisant la seule merveille de notre temps. Plusieurs autres choses se pourroyent dire de la Musique, dont Plutarque et Boëce ont amplement fait mention. Mais n'y a la breveté de ce præface, ni la commodité du temps, ny la matiere ne me permet de vous en faire plus long discours, Supliant le Createur, Sire, d'augmenter de plus en plus les vertus le votre majesté, & vous continuer en la bonne affection qu'il vous plaist porter à la Musique, & à tous ceux qui s'estudient de faire reflorir soubz votre regne, les sçiences & les artz qui florissoyent soubz l'empire de Cesar Auguste: duquel Auguste Dieu tout puissant vous vueille donner les ans, les victoyres, & la prosperité.

V

Ce n'est jamais sans quelque mélancolie que l'on songe que ces voix qui charmèrent nos aïeux sont aujourd'hui muettes et sans écho pour nous, et que les livres qui nous en apportent le souvenir apparaissent comme de simples grimoires à la plupart de ceux qui sont admis à en contempler les feuillets jaunis. Aussi dût-ce être un régal assez rare que celui qui, il y a quelques années, fut pour la première fois offert à un groupe choisi d'auditeurs curieux des choses d'autrefois, pour lesquels on fit revivre quelques-uns des chants composés par les maîtres musiciens du XVI^e siècle sur les vers de leur poète d'élection[1]). Même le savant écrivain qui se chargea de leur présenter cette nouveauté, vieille de trois siècles et demi, exprima le regret que cette restitution artistique ne fût pas plus complète: «Elle le serait sans doute davantage, dit-il, si nous pouvions faire sonner les beaux vers des *Odes* et des *Amours* par la voix de chanteurs en costume Charles IX, dans quelque

1) L'auteur de cette étude, qui, plusieurs années auparavant, et sans doute le premier en France comme ailleurs, en avait signalé l'intérêt (voir le passage déjà cité de son *Histoire de la chanson populaire*, pp. 431 et suiv.) n'a pas été étranger à la préparation musicale de ces auditions, qui, jusqu'ici, ont été données au nombre de trois.

La première a eu lieu à Versailles, le 5 novembre 1897, au cours de la séance

Digitized by Google

grande salle aux boiseries sculptées, aux lambris fleurdelisés d'or, de Chambord ou de Fontainebleau.» Pourtant c'était beaucoup déjà qu'un auditoire des dernières années du dix-neuvième siècle pût être admis à entendre chanter les vers de Ronsard comme Ronsard les avait entendus et fait chanter lui-même.

Bien que le public moderne, accoutumé au luxe des sonorités de notre polyphonie orchestrale, trouve forcément quelque monotonie dans une audition un peu longue de la musique vocale du XVI^e siècle, l'on sut

publique annuelle de la Société des Sciences morales, des Lettres et des Arts des Seine-et-Oise. Le programme de la deuxième partie de cette séance donnait les détails suivants:

M. Charles Comte, Membre titulaire: *Ronsard et les musiciens du XVI^e siècle.*
Première audition moderne d'œuvres musicales composées, au XVI^e siècle, pour les poésies de Ronsard, et transcrites, en vue de cette séance, par:
MM. Paul Deschamps, Membre de la Société, et
Julien Tiersot, Sous-Bibliothécaire au Conservatoire de Musique et de Déclamation.
Ces œuvres seront interprétées par les *Chanteurs de Saint-Gervais.*

Programme.

1. J'espere et crain, je me tais et supplie . . . . Certon.
2. Las! je me plain de mille et mille et mille . . . . M. A. Muret.
3. Le premier jour du mois de may, Madame . . . . Philippe de Monte.
4. Petite Nymphe folastre . . . . Janequin.
5. Errant par les champs de la grâce . . . . Goudimel.
6. Mignonne, allons voir si la rose *) . . . . Costeley.
7. La terre les eaux va boivant . . . . Orlande de Lassus.
8. Corydon, verse sans fin . . . . Philippe de Monte.
9. Comme la tourterelle . . . . Philippe de Monte.
10. Phébus, oyant un jour sur l'espinette . . . . Philippe de Monte.

*) Ce morceau a déjà été transcrit.

A la vérité, ce programme présentait un grave défaut: les morceaux de Philippe de Monte, qui y étaient inscrits en si grand nombre, et qu'avait transcrits M. Paul Deschamps, étaient, sauf un seul (*Corydon verse sans fin*), étrangers au sujet de la séance, les vers n'étant pas de Ronsard: ils étaient sans doute empruntés au livre intitulé *Sonetz de Pierre de Ronsard mis en musique* par Philippe de Monte; mais nous avons vu que ces sortes de titres sont le plus souvent fallacieux, et ce fut le cas ici.

La deuxième audition eut lieu à Paris, le 18 Janvier 1900, à la séance générale de la Société des Humanistes français, à la Sorbonne. Elle comprit une nouvelle conférence de M. Charles Comte, et M. Julien Tiersot dirigea aux Chanteurs de Saint-Gervais l'exécution de huit morceaux, dont six étaient empruntés au programme précédent, les deux autres étant: *Bonjour mon cœur*, de Roland de Lassus, et *Mignonne, allons voir si la rose*, pour voix seule, tiré des *Voix de ville* de Jean Chardavaine, recueil dont il sera question plus loin.

Enfin, le 12 Mars suivant, le même conférencier et les mêmes interprètes répétèrent une audition presque identique dans une matinée donnée dans un salon parisien. A cette occasion fut imprimé un programme, d'aspect très artistique, contenant en partie l'allocution de M. Comte, et reproduisant en fac-simile plusieurs pages musicales ou vignettes empruntées à des livres de musique du XVI^e siècle ayant rapport au sujet.

Digitized by Google

apprécier la réelle variété de ces diverses compositions. Avec Certon, Janequin, Goudimel, c'était le style du contrepoint vocal dans toute son austérité classique, que tempérait parfois une vivacité de rythmes prise au contact de la poésie. Les accords consonnants de la chanson amoureuse: «Bonjour mon cœur», de Roland de Lassus, donnaient l'impression d'une recherche plus moderne et d'un art plus précieux, tandis que le même maître avait enveloppé les vers de la chanson à boire: «La terre les eaux va boivant» de contrepoints d'une lourdeur archaïque assez bien appropriée au sujet. La mélodieuse «Mignonne, allons voir si la rose», du normand Costeley, dont les harmonies s'adaptent comme un vêtement bien taillé à la mesure des vers les plus exquis que l'ancienne poésie française ait laissés, évoquait les fêtes, non les bals somptueux, mais les réunions galantes et plus intimes de la cour des derniers Valois; enfin la joyeuse chanson à sept parties du belge Philippe de Monte:

Corydon, verse sans fin
Dedans mon verre du vin,

en son rythme plein de rondeur, apparaissait par avance comme une sorte de Téniers musical.

Il serait, certes, d'un haut intérêt de réunir ces pages musicales si diverses et que pourtant relie un sentiment commun, puisqu'elles ont leur source dans la même poésie. A défaut de ce recueil d'ensemble, qui sera peut-être exécuté quelque jour et à la constitution duquel les indications précédentes pourront aider, nous reproduirons aujourd'hui l'œuvre qui en restera toujours la partie la plus intéressante, étant la plus ancienne, le poète ayant sûrement coopéré en personne à son établissement, enfin les plus grands maîtres dont l'histoire musicale de ce temps cite les noms s'étant unis pour l'exécuter.

Nous donnerons donc ci-après la transcription en notation moderne de la partie musicale imprimée à la suite de la première édition du livre intitulé:

Les Amours de P. de Ronsard *Vandomoys, ensemble le cinquieme* (livre) *de ses Odes.* — A Paris, chez la veufve Maurice de la Porte, 1552.

Cette édition, avec son supplément musical, est de la plus grande rareté. Lorsque, vers 1886, je travaillais à la dernière partie de mon *Histoire de la chanson populaire*, il n'en existait qu'un seul exemplaire dans une bibliothèque publique française, celle de la ville d'Orléans; depuis, il m'en fut communiqué (par un particulier) un second exemplaire, en assez mauvais état, dont j'ai perdu la trace, et un troisième est actuellement en vente dans une librairie de Paris. Enfin, depuis l'époque dont j'ai parlé, la Bibliothèque du Conservatoire a fait l'acquisition d'un

magnifique exemplaire du même ouvrage; mais si la partie musicale est la même et, comme dans les livres précédents, porte la date de 1552, la partie littéraire est différente: c'est la seconde édition du même livre, parue l'année suivante, avec des additions considérables, et sous cet autre titre:

Les Amours de P. de Ronsard *Vandomois, nouvellement augmentées par lui, et commentées par Marc Antoine de* Muret. *Plus quelques Odes de l'auteur, non encore imprimées,* — A Paris, Chez la veuve Maurice de la Porte, 1553.

Mais cette différence d'édition n'importe en rien à notre travail, la partie musicale, qui conserve sa date de 1552, étant, je le répète, identique.

Elle commence par une page d'Avertissement signée des initiales de l'éditeur; puis dès le verso du même feuillet est imprimée la musique, dont les quatre parties, jusqu'à la fin (c'est-à-dire sur 32 feuillets, non paginés) sont uniformement disposées de la manière suivante:

Verso: *Superius*, et au dessous, *Ténor*.
Recto en regard: *Contratenor*, et au-dessous, *Bassus*.

Les noms des compositeurs sont imprimés en caractères classiques en tête de chacun des morceaux, qui se succèdent dans l'ordre suivant, au nombre de dix:

P. Certon.	J'espere & crains.
id.	Bien qu'a grand tort.
C. Goudimel.	Errant par les champs de la grace.
id.	En qui respandit le ciel.
id.	Quand i' apperçoy ton beau chef iaunissant.
id.	Qui renforcera ma voix.
M. A. Muret.	Las, ie me plain de mille et mille et mille.
Janequin.	Qui vouldra voir comme un dieu me surmonte.
id.	Nature ornant la dame qui devait.
id.	Petite Nymphe folastre.

Quelques indications particulières, que nous reproduirons en leur lieu, sont imprimées à la suite de certains morceaux. Enfin la dernière page porte ces mots:

Acheué d' imprimer le trentième iour de septembre, Mil cinq cens cinquante deux.

Ces dix morceaux (dont deux: *Errant par les champs de la grâce* et *En qui respandit le ciel*, strophe et épode de l'ode à Michel de l'Hospital, ne sont en réalité que deux parties du même tout) appartiennent à plusieurs genres de poésies. Ce sont d'abord des sonnets, au nombre de six; puis une chanson; une ode en strophes égales, rentrant par conséquent dans la forme de la chanson; enfin une ode pindarique, avec sa triple subdivision musicale. Tous les sonnets font partie du recueil des *Amours*

Digitized by Google

auquel est joint le supplément, et les vers de la chanson *Petite Nymphe folastre* sont imprimés dans la réédition augmentée de 1553. Quant aux deux odes, elles sont étrangères à ce livre: d'où il résulte que ce n'est pas seulement la musique des *Amours* que Ronsard a voulu donner, mais en quelque sorte le type de musique qu'il estimait devoir être appliqué à toutes les diverses parties de son œuvre.

Le groupe des sonnets n'en est pas moins le principal. Non seulement ces derniers sont en majorité dans le supplément, mais encore des indications particulières établissent que leur musique était destinée à être adaptée à plusieurs pièces de même nature et de même forme. Ainsi, presque tout le livre des *Amours* pourrait être chanté: de par la volonté même du poète, il forme comme une sorte de poème lyrique, œuvre qui resta isolée au XVI^e^ siècle et fut sans analogue au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, et dont nous trouvons l'idée seulement réalisée au XIX^e^ siècle en des compositions dont le *Dichterliebe* de Henri Heine et Robert Schumann est le type.

Il est bien vrai qu'à considérer seulement l'œuvre de Ronsard, il est impossible de rêver un plus exquis groupement que celui des deux cents vingt morceaux, presque tous des sonnets, — cinq ou six seulement sont des chansons, — disant les phases de cet amour de poète pour la belle fille de Blois dont il a rendu la mémoire immortelle sous le nom de Cassandre.

> Soit le nom faux ou vray, jamais le Temps vainqueur
> N'effacera ce nom du marbre de mon cœur.

Affirmation un peu prématurée, car, après les «Amours de Cassandre», Ronsard nous a donné encore les «Amours de Marie», les «Amours d'Astrée», et même des «Amours diverses». Mais ceci n'est point notre affaire: passons. Tout en conservant chacun leur signification particulière, ces sonnets s'enchaînent logiquement entre eux, disant d'abord les premiers troubles de l'amour, l'émotion causée par la première rencontre, puis les progrès d'une passion décrite avec les couleurs les plus vives et l'expression la plus ardente, avec parfois des épisodes qui toujours se rattachent à l'idée principale, mais où l'amant s'efface devant l'artiste, et dans lesquels le goût de l'antiquité a une influence prépondérante.

Les premiers sonnets sont ceux qui ont été choisis de préférence par les musiciens. Janequin a mis en musique le premier: *Qui voudra voir*, et le second: *Nature ornant*. Nous trouvons encore le septième: *Bien qu'à grand tort*, et le douzième: *J'espere et crains* (par Certon); enfin Muret et Goudimel ont pris le trente-deuxième: *Las, je me plain*, et le soixante-troisième: *Quand j'aperçoi*. Et sans doute au point de vue de l'expression musicale ce choix ne fut pas arbitraire: c'est au commencement du cycle que le sentiment avait dû nécessairement s'épancher

avec le plus de fraîcheur; les musiciens firent donc bien de chercher là leurs motifs d'inspiration. Malgré tout ce qu'ont pu dire du prétendu caractère inexpressif du contrepoint vocal certains observateurs superficiels, allant jusqu'à professer qu'il n'y a pas de différence entre la musique religieuse et la musique profane de cette école, il est aisément saisissable que ces harmonies ont été composées sous l'influence immédiate des vers de Ronsard et leur doivent tout de leurs formes. Dans leur tenue générale, elles ont toujours un caractère parfaitement conforme à celui de la poésie, et il n'est pas rare de reconnaître à certains détails une recherche d'expression particulière, presque de déclamation.

La forme musicale de ces sonnets est uniformement la suivante:

Les deux quatrains se chantent sur la même musique. Il en résulte que celle-ci conserve généralement le caractère purement plastique propre à l'art du temps plutôt qu'elle ne recherche l'expression précise de la parole.

Quant aux tercets, la musique les suit librement jusqu'au dernier vers, sans être gênée par la préoccupation d'aucune répétition conventionnelle. Dans deux sonnets, il est vrai, (*Quand j'apperçoy* et *Qui vouldra voir*, le second tercet reproduit le premier plus ou moins exactement (les différences sont notables dans *Quand j'apperçoy*); mais c'est uniquement parce que le compositeur a jugé bon qu'il en fût ainsi, et que les vers justifiaient cette interprétation. Dans les autres cas, on voit la dernière partie du sonnet s'achever de façon toute différente, parfois en un tour très mélodique qui fournit une conclusion aussi agréable qu'expressive. Voyez par exemple les deux derniers vers du premier sonnet de Certon: «Et pour aimer perdant toute puissance», et aussi l'harmonieuse période finale du sonnet *Nature ornant*, de Jannequin, entièrement digne d'être associée à ces vers charmants:

Du ciel à peine elle était descendue
Quand je la vis, quand mon âme éperdue
En devint folle, etc.

Ailleurs, c'est le sentiment général qui se trouve interprété par des inflexions ou des formes concordantes, par exemple dans le sonnet de Janequin: *Qui vouldra voir*, (premier sonnet des *Amours*) où sont exprimés les tourments du cœur qu'ont percé les flèches de l'Amour:

Et si voirra que je suis trop heureux
D'avoir au cœur l'aiguillon amoureux
Plein du venin dont il faut que je meure.

Ces idées sont représentées à l'imagination de l'auditeur par des vocalises pressées, s'élançant hardiment, dans le genre (le style mis à part) de certains passages d'opéras-ballets de Rameau dont le sens est analogue.

Le mot lui-même trouve son accent juste. Dans le sonnet: *J'espère et crains*, où la poésie montre l'indécision de l'esprit inquiet qui passe aux idées les plus contraires, la musique de Certon, par des nuances bien comprises, peut, dans son ensemble, facilement se prêter à cette opposition; mais il y a mieux. Au vers:

Cent fois je meurs, cent fois je prends naissance,

dès que commence le premier hémistiche, le mouvement se ralentit, et les voix, note contre note, font par deux fois entendre, sur un ton funèbre, les mots: «Cent fois je meurs» . . . Puis se relevant et reprenant l'ancienne allure, elles ornent d'une brillante vocalise les syllabes finales: «Cent fois je prends naissance».

Nous trouvons à faire d'analogues observations dans le sonnet de Muret:

Las! je me plains de mille et mille et mille
Soupirs . . .

La première syllabe: «Las»! est chantée sur une longue tenue parfaitement appropriée à cette interjection, et, le reste du vers s'étant déroulé dans un mouvement naturel, le rejet est incorporé de telle façon dans la formule musicale qu'il semble que le mot «Soupirs» appartienne au vers précédent. De même à la fin:

Que je n'ai plus en mes veines de sang,
Aux nerfs de force, en mes os de moëlle.

Ici, un long silence (chose rare dans la musique du seizième siècle) sépare les deux vers, puis, les voix unies ayant enfin attaqué le dernier, le chant s'achève en des accords graves, — et cela exprime avec une remarquable fidélité l'état psychologique dont les paroles veulent donner l'idée.

L'on voit que les musiciens de Ronsard ne l'ont pas trahi, et qu'ils ont interprété ses vers avec toute la fidélité, l'intelligence et la justesse de sentiment que le poète pouvait souhaiter.

Mais cela même ne suffisait pas. En faisant mettre en musique six sonnets des *Amours*, l'intention de Ronsard était d'illustrer musicalement l'œuvre entière. Cela résulte clairement des indications suivantes que nous trouvons imprimées au cours du supplément musical.

Après le premier sonnet de Certon (*J'espère et crains*):

Les Sonnetz dont les commencementz ensuivent cy après, avec l'adresse du fueillet où ilz se trouvent dans le livre, se chantent sur la Musique du Sonet précédent.

Suivent les titres de quatorze morceaux.

A la fin du cahier de musique sont réunies les indications suivantes:

Sonetz qui se chantent sur la Musique de *Qui vouldra veoir*. —

Suivent les titres de quatre-vingt-douze morceaux.

Sonetz qui se chantent sur la Musique de *Nature ornant.*

Cinquante-neuf titres.

Les trois Sonetz ensuyvant se chantent sur la musique de *Quand j'apperçoy.*

Suivent les trois titres.

Ainsi donc, dans l'inexpérience de son enthousiasme musical, Ronsard prenait les savantes polyphonies des Janequin et des Goudimel pour des airs «passe-partout», sur lesquels on devait pouvoir chanter toute espèce de choses, — comme un faiseur de vaudevilles écrit ses couplets sur des «airs connus».

Il était dit pourtant que cette idée de poète ne devait pas être entièrement inféconde: elle eut, au point de vue littéraire, des conséquences notables, car elle aboutit à la constitution définitive de certaines règles de versification qui furent par la suite universellement pratiquées dans la poésie française. Cette observation a été le point de départ et la principale raison d'être du travail de MM. Comte et Laumonier; ils ont montré qu'avant Ronsard les formes du sonnet étaient encore assez arbitraires, au moins à l'égard de la disposition et de l'alternance des rimes, et que ce fut par préoccupation musicale, afin que la longueur des vers fût exactement mesurée sur le chant, que le poète établit ses principes. Bien mieux: cette influence s'étendit jusqu'à entraîner d'une façon générale l'obligation de l'alternance des rimes masculines et féminines dans toute notre poésie, et cette règle, sauf de rares exceptions motivées, est demeurée d'une observation absolue.

Cela certes est fort intéressant, et l'histoire de la musique doit enregistrer un tel résultat, bien qu'il lui soit extérieur. Mais au point de vue plus particulier qui nous occupe, l'initiative de Ronsard devait avoir moins d'efficacité. Son projet de faire chanter soixante sonnets, — que dis-je? quatre-vingt-treize! — sur la même musique savante rentrait en effet dans le domaine des chimères. N'est-il pas bien évident que, si la musique d'un sonnet s'accorde parfaitement avec l'esprit, l'expression, les détails même de sens et de prosodie de son prototype, elle ne peut se superposer à aucun autre? Les quatorze sonnets que Ronsard voulait faire chanter sur le «J'espère et crains» de Certon avaient-ils donc, au onzième vers, l'opposition du sentiment triste au sentiment joyeux que nous avons signalée? Les quatre-vingt-douze sonnets correspondant à «Qui vouldra voir» s'achèvent-ils tous par le tableau de l'agitation d'un cœur percé par les flèches de l'Amour, et les cinquante-neuf qui doivent aller sur «Nature ornant» seront-ils dans l'obligation d'avoir à la fin l'expression mélodieuse du même sentiment tendre? S'il s'en fût trouvé

Digitized by Google

qui dûssent se chanter sur la musique de Muret: «Las! je me plains de mille et mille et mille — desirs», il est probable qu'ils n'eussent pas commencé par la même interjection, ni eu le même rejet, et la musique se fût ainsi trouvée, même au point de vue rythmique, en désaccord avec les vers.

La vérité est qu'une musique bien faite et vraiment artistique fait corps avec les paroles, dont elle est, en quelque sorte, l'émanation: elle ne peut être appliquée à aucunes autres. Elle ne saurait être assimilée avec les «timbres» de chansons, matière indifférente et inexpressive. Encore qu'il y ait lieu de tenir compte, pour l'emploi de ces derniers, de certaines considérations de mouvement et de sentiment général, la correspondance de la longueur des vers avec les formes mélodiques restant la préoccupation principale, si Ronsard s'en fût tenu là, il aurait peut-être réalisé son rêve. Doit-on lui faire un grief s'il n'y est pas parvenu? Non certes, car son seul tort fut d'avoir regardé trop haut. Il ignorait ce que trois siècles et plus de pratique nous ont appris. L'art en son temps n'était pas arrivé à un suffisant état d'avancement pour que les principes concernant l'expression et les rapports de la musique avec la poésie pussent être clairement dégagés. L'instinct, ou, pour mieux dire, une intuition géniale, avait parfois fait trouver à ses collaborateurs et à lui-même la formule momentanée de l'accord nécessaire; mais la généralisation n'avait pas pu se faire encore; l'heure était prématurée pour dégager la théorie. Le but ne fut donc atteint qu'en partie. Mais il n'importe: ce fut déjà un très grand mérite de l'avoir entrevu, et, même sans la résoudre, d'avoir pour la première fois posé la question.

Les autres morceaux de musique dont nous avons à nous occuper sont une chanson, une ode à strophes pareilles, et une ode pindarique.

La chanson: *Petite Nymphe folastre*, mise en musique par Janequin, est un bijou. La mélodie, très nettement dessinée, a toute la grâce et la vivacité de la musique française, avec une fraîcheur qui a défié les années: son invention eût fait honneur au meilleur de nos maîtres du XIX^{e} siècle. En même temps, cette composition, pourtant si menue, permet d'admirer l'art du contrepointiste, car la mélodie s'agence en canon, sans rien perdre de son naturel, entre les deux parties du superius et du ténor. C'est en somme, paroles et musique ensemble, un des plus exquis exemples que l'on puisse donner de la chanson française au XVI^{e} siècle.

Ce morceau soulève une question. Bien souvent, écoutant ou lisant quelqu'une de ces chansons comme Roland de Lassus, par exemple, en a écrit de si ravissantes, mais frappé de leur brièveté (il en est qui durent à peine vingt à trente secondes à l'exécution), je me demandais si vraiment, dans l'intention de l'auteur, cela constituait un tout complet, ou si, comme dans les chansons populaires, la musique ne devait pas

être répétée sur de nouveaux couplets. Les livrets du temps, à la vérité, ne donnent jamais d'autres paroles après la notation; mais nous savons de reste que rien n'est plus sommaire et incomplet que les publications de cette sorte. L'œuvre littéraire de Ronsard nous étant connue, n'y trouverons-nous pas une réponse?

A l'égard de la chanson: «Petite Nymphe», cette réponse serait négative. Bien qu'intitulé «Chanson», ce morceau n'est pas divisé en couplets, et ne peut l'être. Janequin en a pris les huit premiers vers pour les mettre en musique; il eût pu, s'il l'eût jugé à propos, faire chanter un second couplet sur les huit vers suivants:

Avance mon cartier belle,
Ma tourtre, ma colombelle,
Avance moi le cartier
De mon paiment tout entier.
Demeure, où fuis-tu, Maitresse?
Le désir qui trop me presse
Ne sauroit arrester tant
S'il n'a son paiment contant.

Mais le reste de la pièce se développe en périodes toujours plus longues que le couplet de huit vers: on en pourra juger par la suite, que voici:

Revien, revien, mignonnette,
Mon doux miel, ma violette,
Mon œil, mon cœur, mes amours,
Ma cruelle qui touiours
Trouves quelque mignardise,
Qui d'une douce faintise
Peu à peu mes forces fond,
Comme on voit dessus un mont
S'écouler la nege blanche:
Ou comme la rose franche
Pert le pourpre de son teint
Du vent de la Bise atteint.

Il en est ainsi jusqu'à la fin: même le morceau se termine par des rimes féminines, alors que le huitain mis en musique s'arrête sur les masculines.

L'ode: *Qui renforcera ma voix*, de Goudimel, va-t-elle nous amener à d'autres conclusions? La poésie étant composée de strophes égales, l'on pourrait croire que toutes peuvent être chantées sur la même musique, et ce fut là certainement l'intention de Ronsard. Mais soumettons l'œuvre de Goudimel à la même expérience déjà faite sur les sonnets: nulle part le résultat ne sera plus significatif.

La strophe mise en musique se termine par ces quatre vers:

Ores il faut que le frein
Qui ja par le ciel me guide
Peu serviteur de la bride
Fende l'air d'un plus grand train.

Si le lecteur veut bien se reporter à la musique, il y verra ce dernier vers accentué avec une énergie peu commune. Pour que les autres strophes fussent chantées de même, il faudrait qu'elles eussent le même caractère, que leur dernier vers commençât par un mot semblable à ce «Fendent l'air» que le musicien répète et accentue sur un ton cinglant, avec des rythmes contrariés qui s'accordent merveilleusement avec la parole. En sera-t-il ainsi? Non, cela est évident: aussi ne l'est-il pas moins que Goudimel, en composant sa musique, n'a eu en vue que l'unique première strophe, et son interprétation, par sa fidélité même, exclut l'idée de l'appliquer aux autres.

L'intention de Ronsard est plus certaine encore en ce qui concerne l'ode pindarique: *Errant par les champs de la grâce*, et son épode: *En qui respandit le ciel.* Elle est manifestée expressément à la fin du supplément musical, où, après les indications concernant les sonnets, on lit cette dernière phrase:

Au reste, saches, Lecteur, que tous les Strophes et Antistrophes de l'Ode à Monsieur de l'Hospital se chantent sus la Musique du premier strophe Errant par les champs. Et les Epodes de l'Ode mesmes, sus la musique du premier Epode En qui respandit le Ciel.

Ici, la musique de Goudimel étant, par une appropriation des plus heureuses, de caractère plus lyrique qu'expressif, il n'y aurait pas impossibilité que ces prescriptions fussent observées d'un bout à l'autre de l'Ode. Cependant il faut convenir que bien des strophes ou antistrophes sont de caractère très peu musical, et que parfois leur prosodie même s'accorde difficilement avec les formes de la polyphonie. En outre, je sais par expérience qu'à l'exécution la seule première strophe, suivie de son antistrophe et de l'épode, dure environ six minutes; or, l'Ode à Michel de l'Hospital étant composée de vingt-quatre fois la même combinaison, il en résulterait que l'exécution totale durerait environ deux heures et demie, pendant lesquelles on entendrait quarante-huit fois la musique d'une partie, vingt-quatre fois celle de l'autre partie de l'œuvre. Dans ces conditions, il est douteux que cette exécution ait jamais eu lieu, et que la tentative de restitution de l'ode pindarique en son double élément poétique et musical, objet des préoccupations de Ronsard, ait été intégralement réalisée dans la pratique.

Il n'en faut pas moins considérer avec grande attention cette œuvre, qui est du plus haut intérêt. Si l'Ode à Michel de l'Hospital n'a plus pour les lecteurs modernes les mêmes attraits qu'y trouvèrent les contemporains de Ronsard, du moins l'histoire littéraire n'a pas méconnu les mérites de ce morceau considérable, véritable chant de gloire en l'honneur de la Poésie, non plus que le progrès qu'il marque dans la langue. Quant à la musique de Goudimel, oubliée depuis plus de trois siècles, si

Digitized by Google

elle n'a pas su se dégager entièrement de la froideur naturelle au genre, elle est pourtant d'une beauté harmonieuse, d'une ampleur de lignes dont on ne trouve pas beaucoup d'autres exemples dans la musique profane du XVI^e siècle. L'ensemble constitue un monument d'art unique en son genre, et qui fut très digne d'être conservé pour la postérité.

Point n'est besoin de présenter aux lecteurs de ce travail les trois principaux musiciens dont les noms figurent dans ce supplément musical, car Janequin, Certon et Goudimel sont les plus célèbres représentants de l'école française au milieu du seizième siècle. Il en est différemment d'un quatrième, le compositeur du sonnet: «Las! je me plains», Muret. Nous avions pourtant rencontré ce nom dans un répertoire musical, où il tenait peu de place: la *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhundertes*, de M. R. Eitner, fait mention de Muret (M. A.) dont elle signale deux chansons françaises: *Ma petite colombelle* et *Venez sus donc venez embrassez*. Avec le sonnet des *Amours*, cela porte à trois morceaux le bagage actuellement connu de ce compositeur. Notons que «Ma petite colombelle» est le premier vers d'une des odes les plus connues de Ronsard. A cette préférence significative, ajoutons cette autre observation, que le poète eut pour ami d'école Marc-Antoine de Muret, lequel devait devenir un des principaux érudits du siècle, et qui, dans sa jeunesse, fut un ferme soutien de la Pléiade; déjà, quand parut la deuxième édition des *Amours de Ronsard*, Muret l'accompagna de commentaires qui indiquent qu'il avait une grande part dans les confidences du poète. Répondant à ceux qui lui faisaient reproche d'avoir commenté une œuvre qui n'était ni grecque ni latine et dont l'auteur était encore vivant, il s'écriait:

»Et plus à Dieu que du tans d'Homere, de Vergile, et autres anciens, quelqu'un de leurs plus familiers eut emploié quelques heures à nous éclaircir leurs conceptions. Nous ne serions pas aux troubles auxquels nous sommes pour les entendre . . . Comme je puis bien dire, qu'il y avait quelques Sonets dans ce livre qui d'home n'eussent jamais esté bien entendus, si l'auteur ne les eut, ou à moi, ou à quelque autre familièrement declairés.«

Quand nous voyons dans le même livre le nom de Marc-Antoine de Muret signer de tels commentaires et celui de M. A. Muret s'inscrire au-dessus de la composition musicale d'un sonnet, ne sommes-nous pas autorisés à croire que musicien et commentateur ne sont qu'une seule et même personnalité? Sans doute de plus savants travaux ont absorbé la principale part de son activité; mais devaient-ils empêcher que, dans l'efflorescence de la jeunesse, l'auteur, partageant les goûts de ses amis, peut-être plus favorisé qu'eux sous le rapport des aptitudes et de l'instruction musicale, ait fait dans ce domaine une petite incursion? Commentateur érudit de Ronsard, il voulut aussi le commenter artistiquement; peut-être prétendit-il donner un modèle, et, travaillant sous

Digitized by Google

les yeux de l'auteur, fixer la forme du sonnet musical: l'exactitude de l'interprétation du texte dans le chant «Las! je me plains», jointe à une certaine sécheresse d'inspiration, n'est nullement en contradiction avec l'idée que cette musique peut être l'œuvre d'un littérateur. Voilà donc un nom nouveau à inscrire dans les biographies des musiciens: Marc-Antoine Muret, auquel il sera d'autant plus facile de consacrer un article que, si son rôle musical était resté ignoré jusqu'ici, sa vie et son œuvre essentielle, infiniment étendue et variée, sont parfaitement connues.

Voici donc, dans son ensemble, cette musique que nous avons par avance décrite et commentée. Nous l'avons fidèlement transcrite, appropriant sa notation aux usages de la lecture moderne. Les parties séparées ont été réunies et superposées comme de raison, et les mesures divisées par des barres. Soit dit en passant, cet usage, imposé aujourd'hui, de la barre de mesure à tout propos et hors de propos, n'est peut-être pas ce que la notation moderne présente de plus heureux. Les musiciens du XV^e^ et du XVI^e^ siècle chantaient fort bien sans barres de mesure et leur exécution n'en avait sans doute pas moins d'ensemble, de même que leur notation n'avait pas moins de clarté; car, si dans la musique rythmée, les danses, les marches, les barres peuvent être utiles à l'exécution en montrant aux yeux la place des temps forts, par contre elles ne peuvent qu'être nuisibles dans la musique plane des anciens maîtres, dont elles décomposent parfois fâcheusement les périodes, donnant l'idée de syncopes en des endroits où le chant devrait se dérouler naturellement et en toute liberté. Nous les maintenons pourtant afin de ne pas trop heurter de front les idées en cours et de ne pas être accusé d'introduire dans la lecture d'inutiles difficultés.

Les valeurs ont été uniformement diminuées de moitié; la notation du XVI^e^ siècle, issue de la notation blanche, ayant généralement la blanche pour unité de temps et cette unité étant aujourd'hui la noire, c'est cette dernière que nous avons adoptée.

Pour les clefs, il nous a paru avantageux de substituer aux clefs d'*ut* l'unique clef de *sol*, même à la partie de ténor. Le lecteur devra donc considérer que, comme dans les partitions d'œuvres modernes, cette partie doit être lue une octave au-dessous de la note écrite.

Nous n'avons pas touché aux tonalités, bien qu'elles soient généralement très graves et qu'à l'exécution elles nécessiteraient une transposition à l'aigu [1]).

Enfin nous avons ajouté où il convenait les accidents sous-entendus dans la notation originale, accidents dont l'usage est parfaitement connu, et qui ne devraient jamais être omis des transcriptions de ce genre, car

1) Quand nous avons fait chanter *J'espère et crains*, *Petite Nymphe* et l'Ode *Errant par les champs*, avec son épode, tous morceaux écrits en *fa*, nous avons dû mettre les deux premiers en *sol*, et le dernier en *si bémol*, une quarte plus haut.

Digitized by Google

cette négligence ne peut avoir d'autre effet que de donner au lecteur des idées fausses sur la tonalité. J'ai dû malheureusement relever ce défaut, qui me paraît grave, dans une importante et d'ailleurs fort belle publication d'ancienne musique française qui se poursuit de nos jours, et dont l'auteur pense être mieux dans l'esprit des œuvres qu'il édite en les transcrivant telles qu'il les trouve dans les vieux livres. Je crois cependant qu'il est essentiel de savoir ce que parler veut dire, et que si les musiciens du XVI[e] siècle avaient d'autres habitudes d'écriture et de lecture que ceux du XX[e], il est nécessaire d'en informer ces derniers: au reste, la publication en question leur fait bien d'autres concessions moins utiles, traçant les barres de mesure sans compter, donnant des transcriptions pour piano, etc. Il est d'ailleurs très facile, si l'on veut indiquer qu'un accident est sous-entendu dans l'original, de l'inscrire entre parenthèses, ce qui est de pratique constante dans toutes les bonnes éditions, et que nous n'hésiterons pas à faire ici.

Quant aux paroles, nous leur conserverons leur orthographe ancienne. L'on pourra, en comparant certains vers sous la musique aux parties correspondantes imprimées dans les éditions de Ronsard, constater que les musiciens ont cru parfois devoir modifier des mots. C'est ainsi que le début du premier sonnet: «Qui voudra voir comme Amour me surmonte» est devenu, du fait de Janequin: «Comme un dieu me surmonte»; que, dans l'ode de Goudimel, le vers: «De l'Hospital, mignon des dieux», est devenu: «Du plus heureux mignon des dieux», etc. L'on peut regretter ces altérations, au moins inutiles; cependant, comme la musique est l'objet principal de cette publication, nous ne croyons pas devoir faire autrement que d'adopter le texte établi pour elle. Nous ajouterons seulement entre la strophe et l'épode de l'ode pindarique les paroles de l'antistrophe qui doit être chantée sur la même musique que la strophe, afin que le lecteur puisse se rendre plus facilement compte des proportions et de la disposition réelle de l'œuvre.

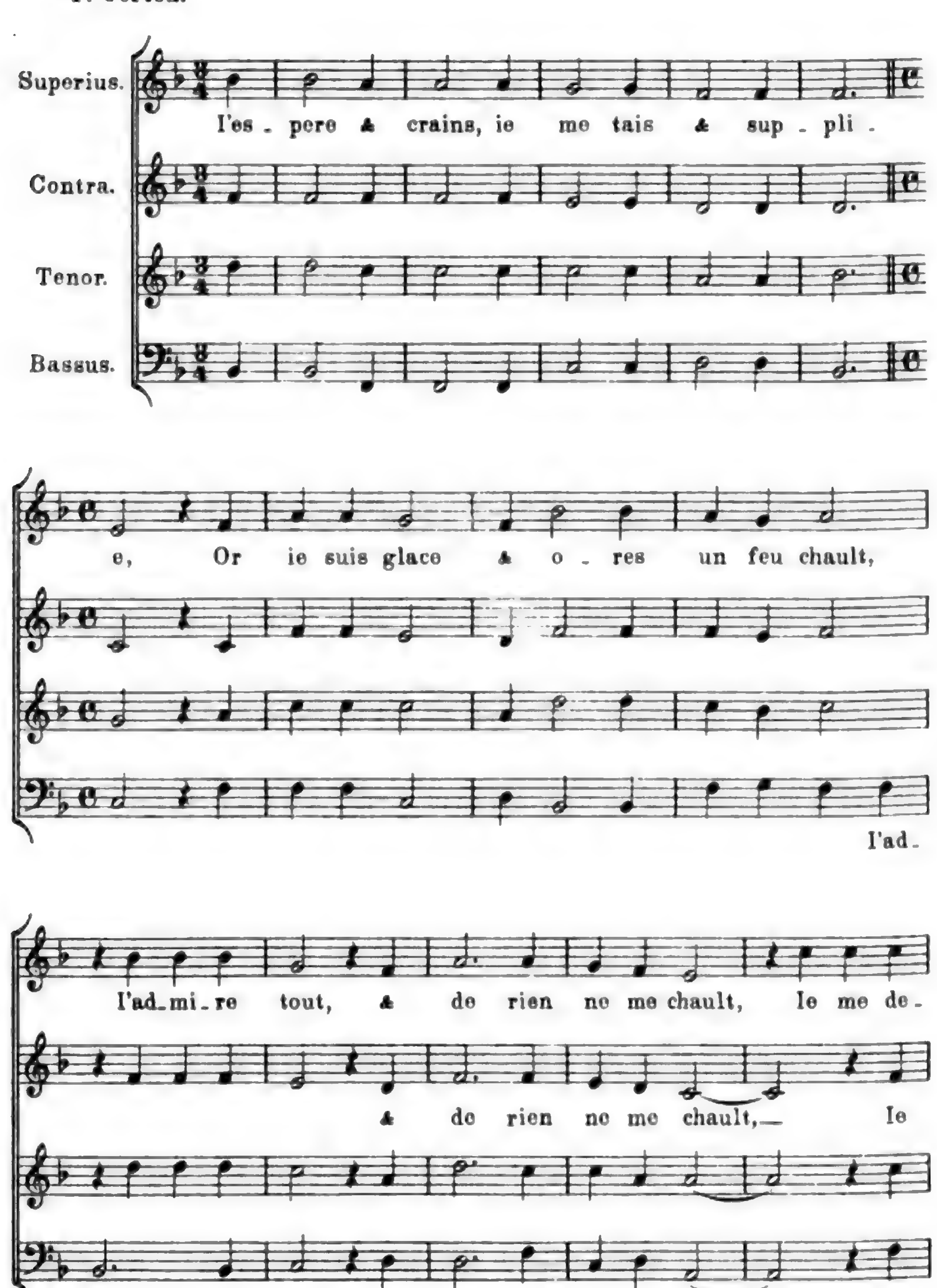
Advertissement au
Lecteur par A. D. L. P. [1])

Ayant recouuré le Livre des Amours du Seigneur P. de Ronſard, & le cinquiesme de ses Odes, avec aultres Siens Opuscules: Et puis apres entendu que pour ton plaiſir & entier contentement il a daigné prendre la peine de les meſurer ſur la lyre (ce que nous n'auions encores appereeu auoir eſté faict de tous ceux qui ſe ſont exercités en tel genre d'eſcrire) Suyuant ſon entrepriſe auec le vouloir que i'ay de luy ſatisfaire, & pour l'amour de toy Lecteur: i'ay faict imprimer, et mettre a la ſin de ce preſent livre, la Musique, ſus laquelle tu pourras chanter une bonne partie du contenu en icelluy: te promectant a l'aduenir de continuer ceſte maniere de faire (en ce qui s'imprimera de la compoſition dudict Ronſard) ſi ie congnoy qu'elle te ſoit aggreable.

1 Ces initiales sont celles de l'éditeur, la veuve De La Porte.

Digitized by Google

Sonnet: «I'espere & crains».

P. Certon.

Digitized by Google

lace, & puis ie me___ re - li - - e.___ Rien

me de - lace, & puis___ ie me re - li - e.___

ne me plaist si - non ce qui m'en - nuy -

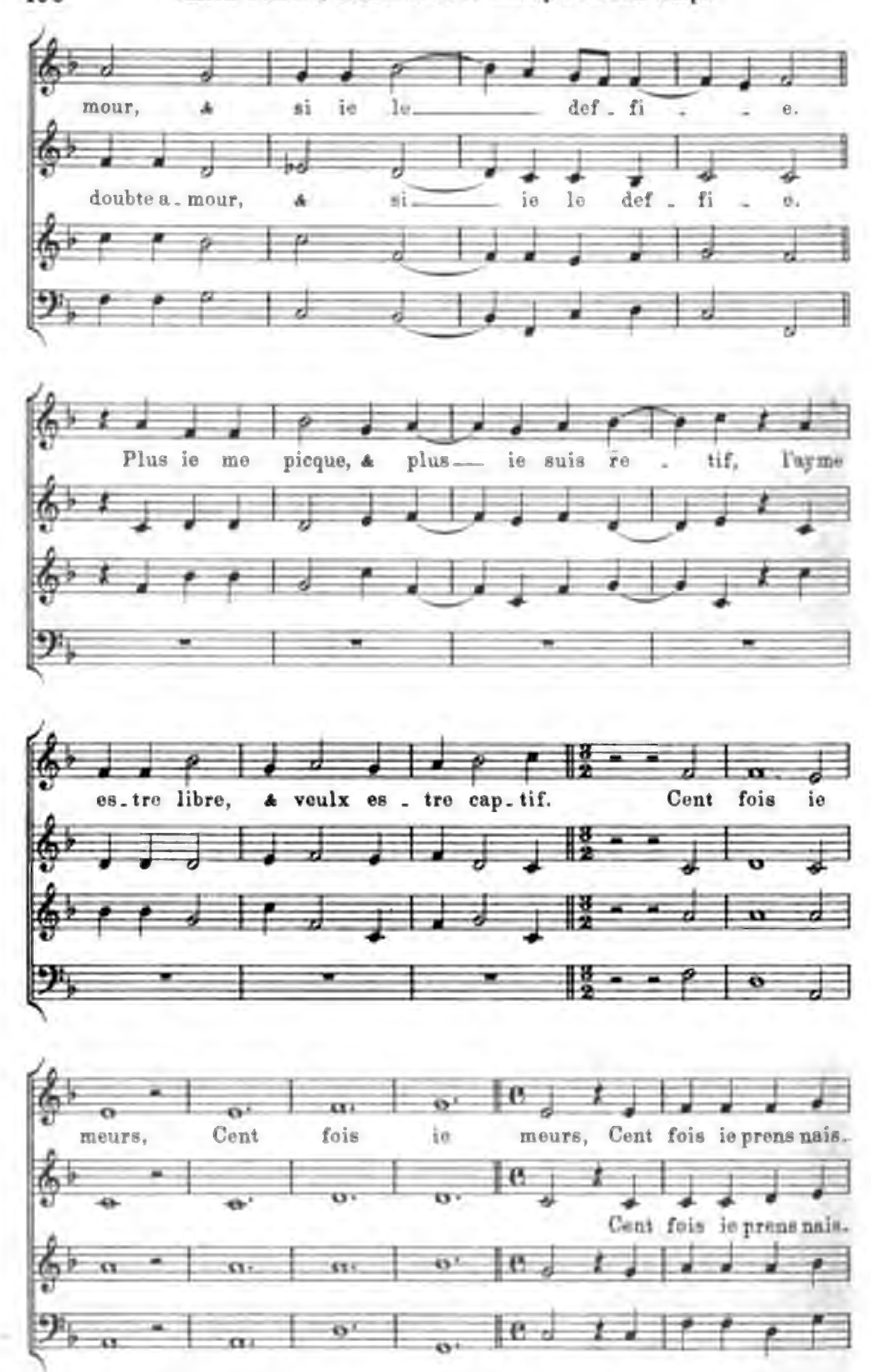
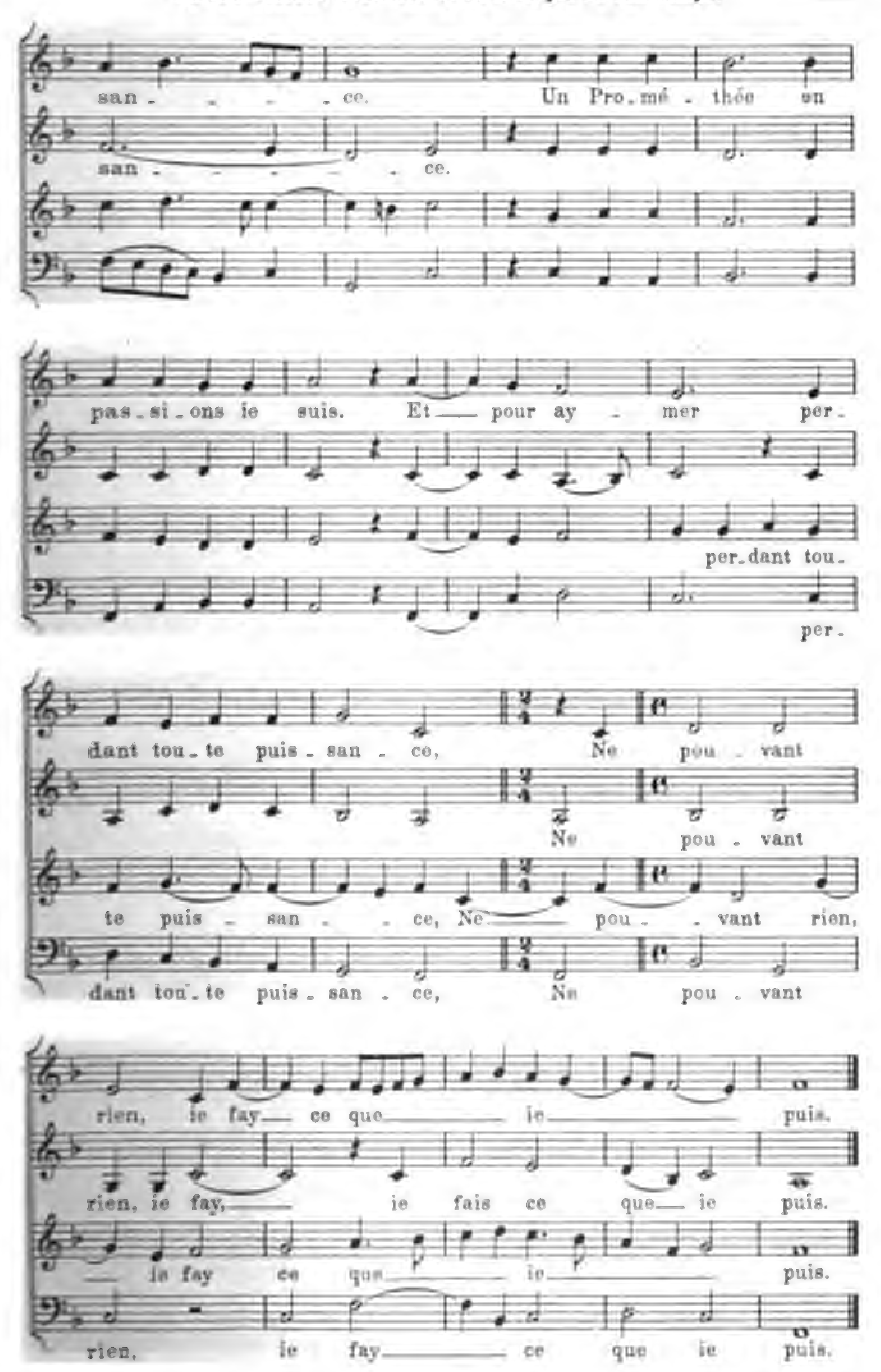
e, Ie suis vail - lant & le cœur me de - fault,

I'ai

I'ai l'espoir bas, j'ai le cou - rai - ge hault, Ie doubte a -

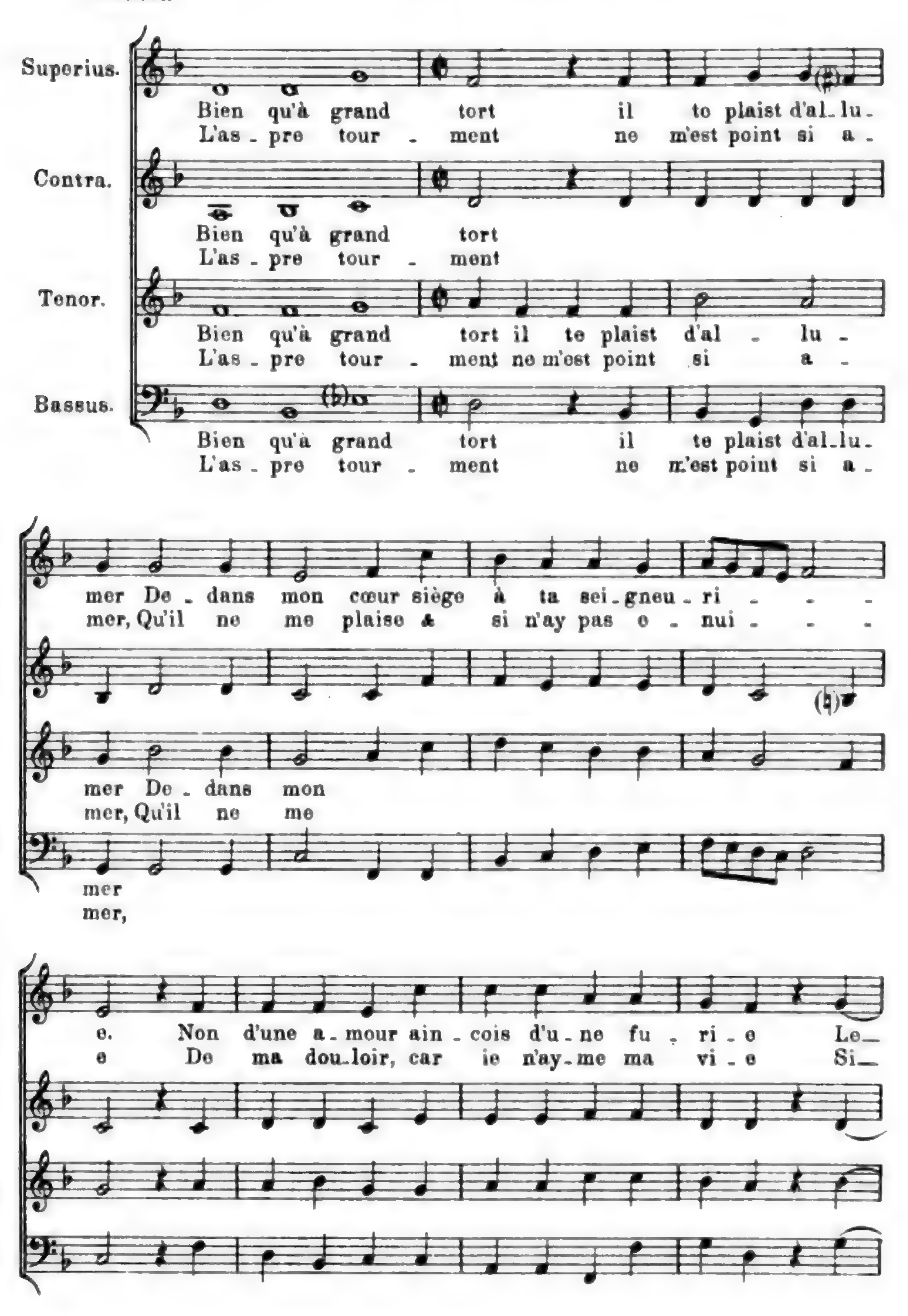
j'ai le cou - rai - ge hault,___ Ie

l'es - poir bas,

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Sonnet: «Bien qu'à grand tort».

P. Certon.



1re fois.

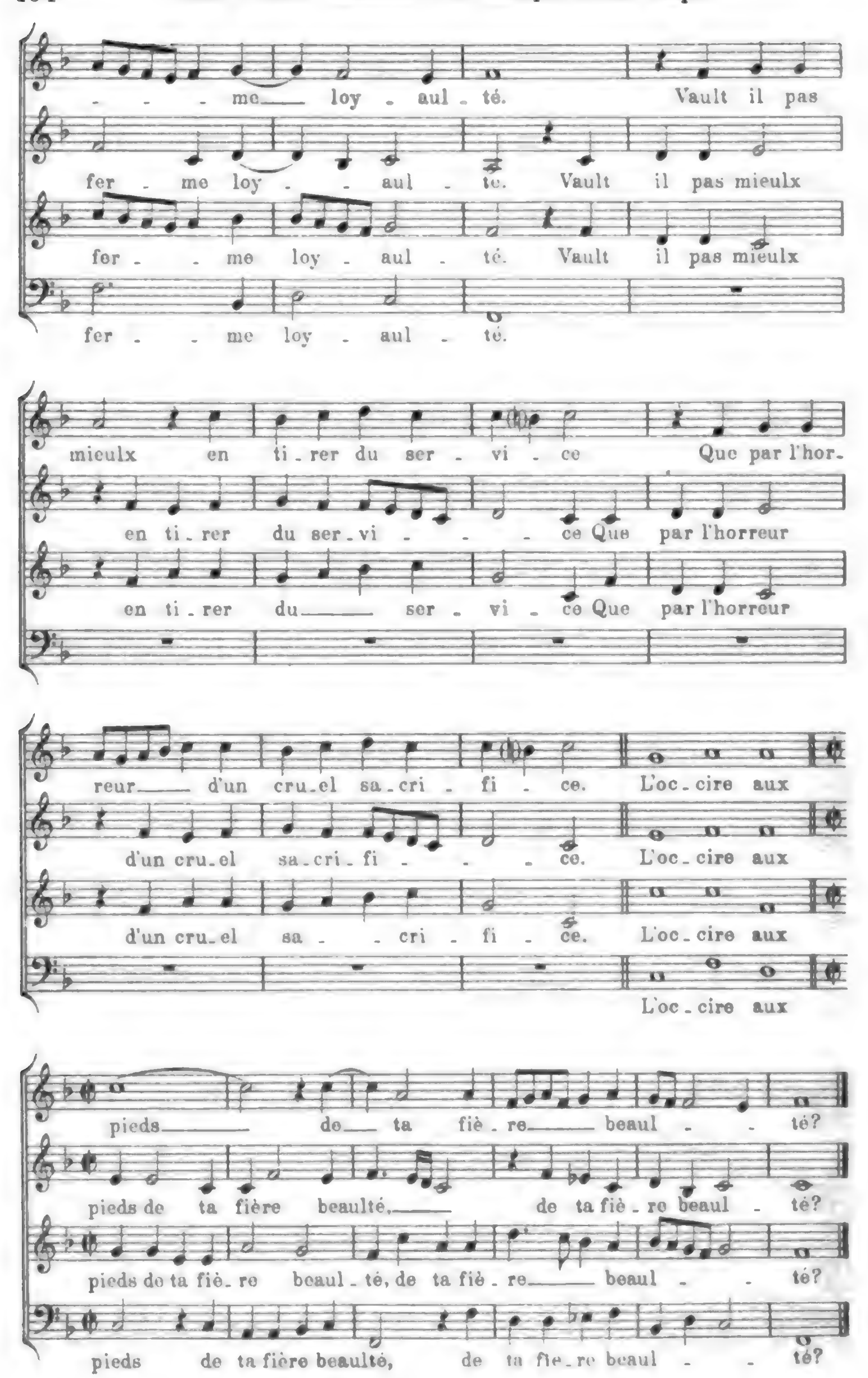
— feu cru - el pour mes os con - su - mer.
— non d'au - tant, qu'il te plaist de l'ay -

2me fois.

mer. Mais si___ les cieulx m'ont faict nais - tre, Ma - da
Mais si___ les cieulx m'ont faict nais_tre, Ma-
Mais si les cieulx___ m'ont faict nais-
Mais si les cieulx m'ont faict nais - tre, Ma - da - me, m'ont

me, m'ont faict nais - tre, Ma - da - me, Pour es - tre tien
da - me, Ma - da - me, Pour es - tre tien
tre, Ma - da - - - - - me, Pour es - tre tien ne
faict nais_tre,____ Ma - da - me, Pour es - tre tien

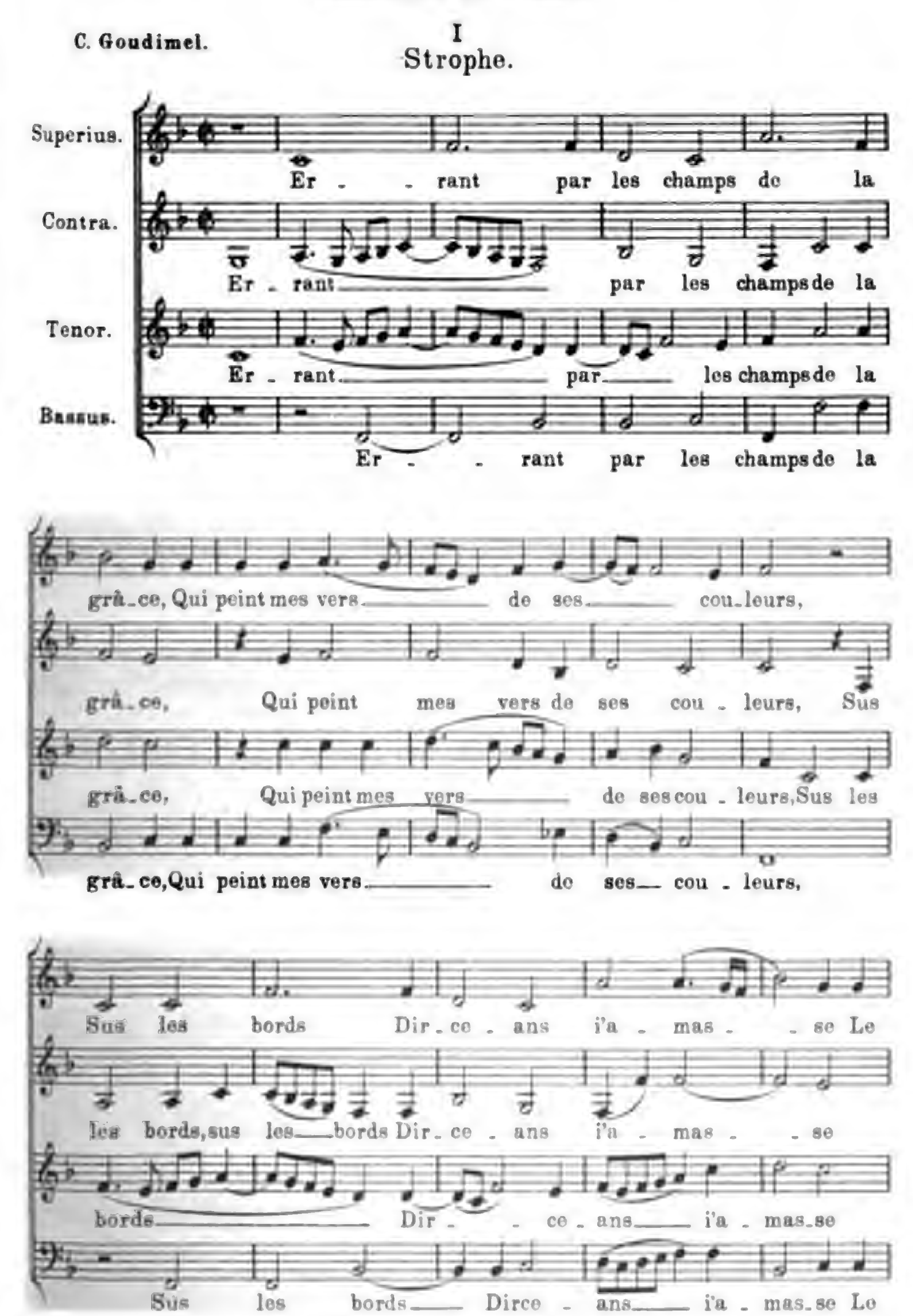
ne gen_ne plus mon â - me, Mais prens en gré ma fer - -
ma
gen - ne plus mon â - me, Mais prens en gré ma
ne gen_ne plus mon â - me, Mais prens en gré ma

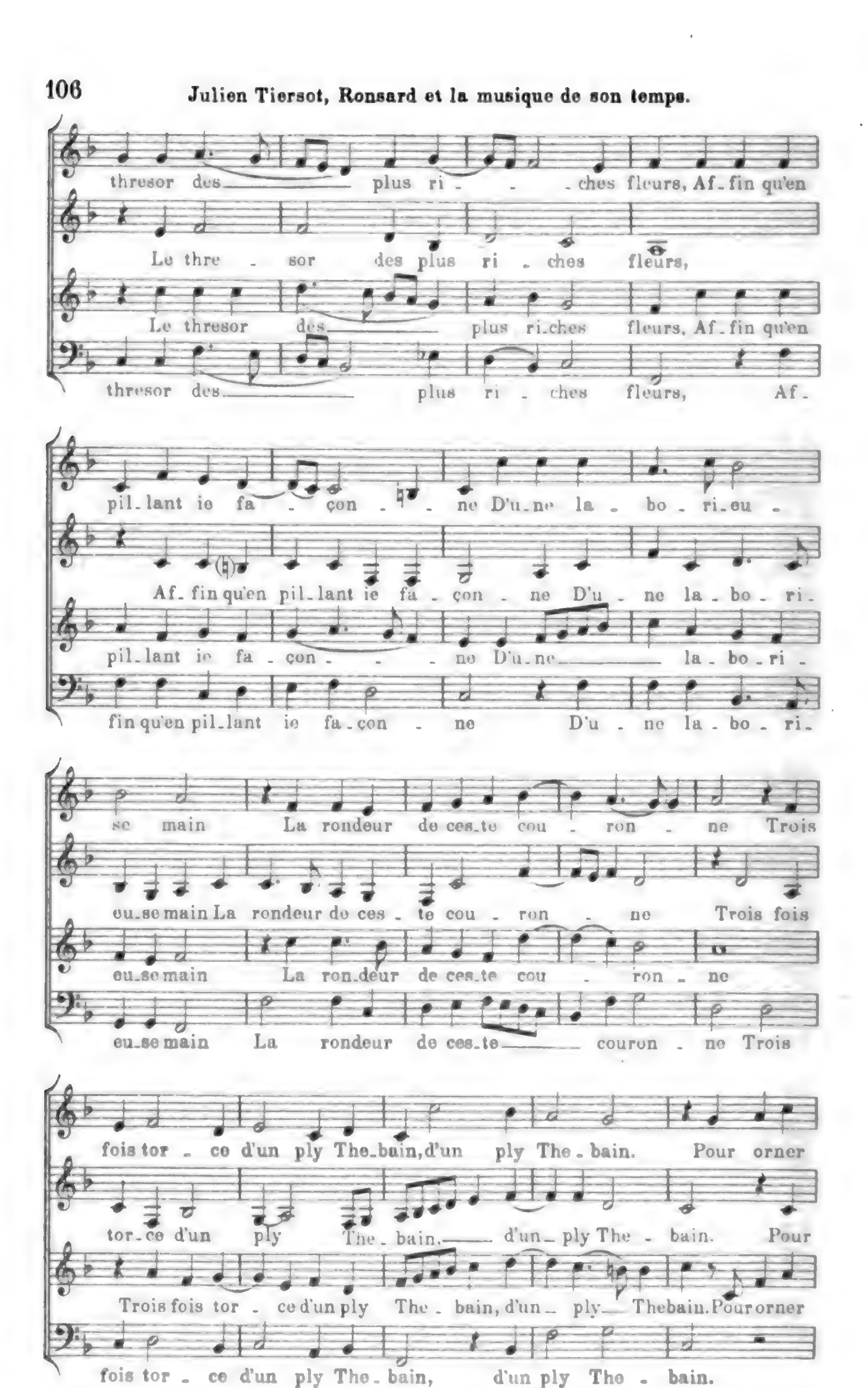
Digitized by Google

- - - me loy - aul - té. Vault il pas
fer - me loy - - aul - té. Vault il pas mieulx
fer - - me loy - aul - té. Vault il pas mieulx
fer - - me loy - aul - té.
mieulx en ti - rer du ser - vi - ce Que par l'hor-
en ti - rer du ser - vi - - - ce Que par l'horreur
en ti - rer du ser - vi - ce Que par l'horreur
reur d'un cru - el sa - cri - fi - ce. L'oc - cire aux
d'un cru - el sa - cri - fi - - - ce. L'oc - cire aux
d'un cru - el sa - - cri - fi - ce. L'oc - cire aux
L'oc - cire aux
pieds de ta fiè - re beaul - - té?
pieds de ta fière beaulté, de ta fiè - re beaul - té?
pieds de ta fiè - re beaul - té, de ta fiè - re beaul - - té?
pieds de ta fière beaulté, de ta fie - re beaul - - té?

Ode à Michel de l'Hospital
Chancelier de France.

C. Goudimel.

I
Strophe.



Digitized by Google

thresor des plus ri - - - ches fleurs, Af_fin qu'en
Le thre - sor des plus ri - ches fleurs,
Le thresor des plus ri_ches fleurs, Af_fin qu'en
thresor des plus ri - ches fleurs, Af_
pil_lant ie fa - çon - - ne D'u_ne la - bo - ri_eu -
Af_fin qu'en pil_lant ie fa - çon - ne D'u - ne la - bo - ri-
pil_lant ie fa - çon - - - ne D'u_ne la - bo - ri -
fin qu'en pil_lant ie fa_çon - ne D'u - ne la - bo - ri_
se main La rondeur de ces_te cou - ron - ne Trois
eu_se main La rondeur de ces - te cou - ron - ne Trois fois
eu_se main La ron_deur de ces_te cou - ron - ne
eu_se main La rondeur de ces_te couron - ne Trois
fois tor - ce d'un ply The_bain, d'un ply The - bain. Pour orner
tor_ce d'un ply The - bain, d'un_ ply The - bain. Pour
Trois fois tor - ce d'un ply The - bain, d'un_ ply_ Thebain. Pour orner
fois tor - ce d'un ply The - bain, d'un ply The - bain.

le hault de la gloi - - re Du plus heureux mi_gnon des
orner le hault de la gloi - - re Du plus heu_reux mi_gnon
le hault de la gloi - re Du plus heu_reux mignon des
Du plus heureux mi_gnon des

Dieux Qui ça bas ra - me_na des cieulx
des Dieux Qui ça bas ra_me_na des cieulx Les filles qu'enfan_
Dieux Qui ça bas ra - me_na des cieulx Les fil_les qu'enfanta Me_
Dieux Qui ça bas ra - me_na des cieulx Les filles qu'enfan_

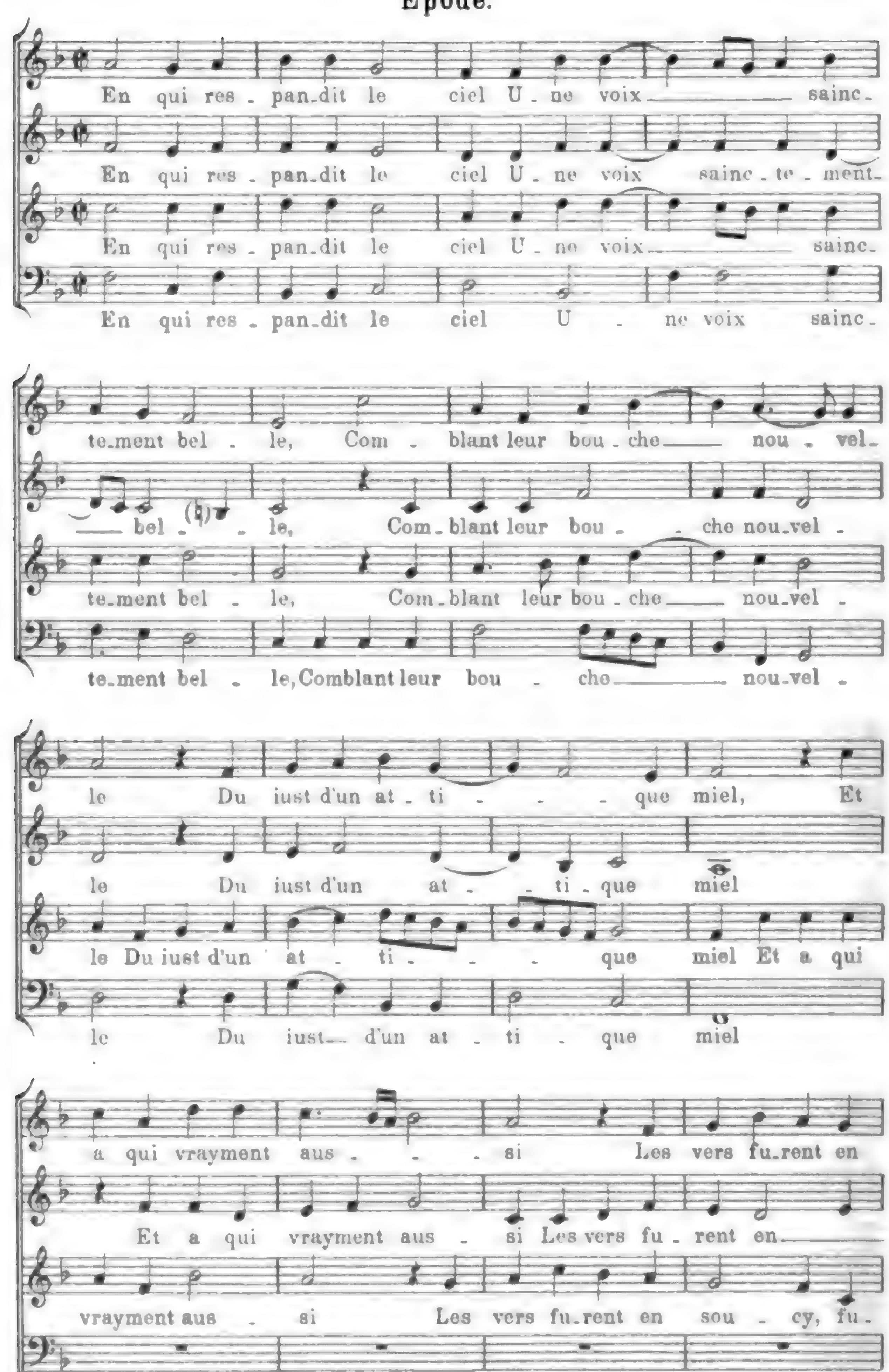
Les fil_les qu'enfan_ta Me_moi - re.
ta Memoi - re, Les fil - les qu'enfan_ta Memoi - re.
moi - - re, Les fil_les qu'enfan_ta Me_moi - - re.
ta Memoi - re, Les fil_les qu'enfanta Me_moi - re.

II
Antistrophe

(sur la musique de la Strophe)

Memoire, royne d'Eleuthero,
Par neuf baisers qu'elle receut
De Jupiter qui la fit mere
D'un seul coup neuf filles conceut.
Mais quand la lune vagabonde
Eut courbé douze fois en rond
(Pour r'enflamer l'obscur du monde)
La double voute de son front,
Mémoire, de douleur outrée
Dessous Olympe se coucha,
Et criant Lucine, accoucha
De neuf filles d'une ventrée.

Digitized by Google

III
Epode.

En qui res - pan-dit le ciel U - ne voix sainc-
En qui res - pan-dit le ciel U - ne voix sainc - te - ment-
En qui res - pan-dit le ciel U - ne voix sainc-
En qui res - pan-dit le ciel U - ne voix sainc-
te-ment bel - le, Com - blant leur bou - che nou - vel-
bel - - le, Com - blant leur bou - - che nou-vel -
te-ment bel - le, Com - blant leur bou - che nou-vel -
te-ment bel - le, Comblant leur bou - che nou-vel -
le Du iust d'un at - ti - - - - que miel, Et
le Du iust d'un at - - ti - que miel
le Du iust d'un at - ti - - - que miel Et a qui
le Du iust d'un at - ti - que miel
a qui vrayment aus - - - si Les vers fu-rent en
Et a qui vrayment aus - si Les vers fu - rent en
vrayment aus - si Les vers fu-rent en sou - cy, fu -

sou - - - cy, Les vers dont flat - tès nous som -

sou - cy, Les vers dont flat.tés nous

rent en sou - cy, Les vers dont flat.tés nous som - - -

Les vers dont flat - tés nous som -

mes, Af.fin que leur doulx chan - ter Peust doul.ce.ment en.

som - mes, Af - fin que leur doulx chan - ter Peust doul.ce.ment

mes, Af - fin que leur doulx chan - ter Peust doul.ce.

mes, Af.fin que leur doulx chan - ter Peust doul.ce.

chan - - - ter Le soing des

en - chan - ter Le soing des Dieux & des hom -

ment en - chanter Le soing des Dieux & des hom -

ment en - chan - ter Le soing des Dieux & des hom -

Dieux, le soing des Dieux & des hom - mes.

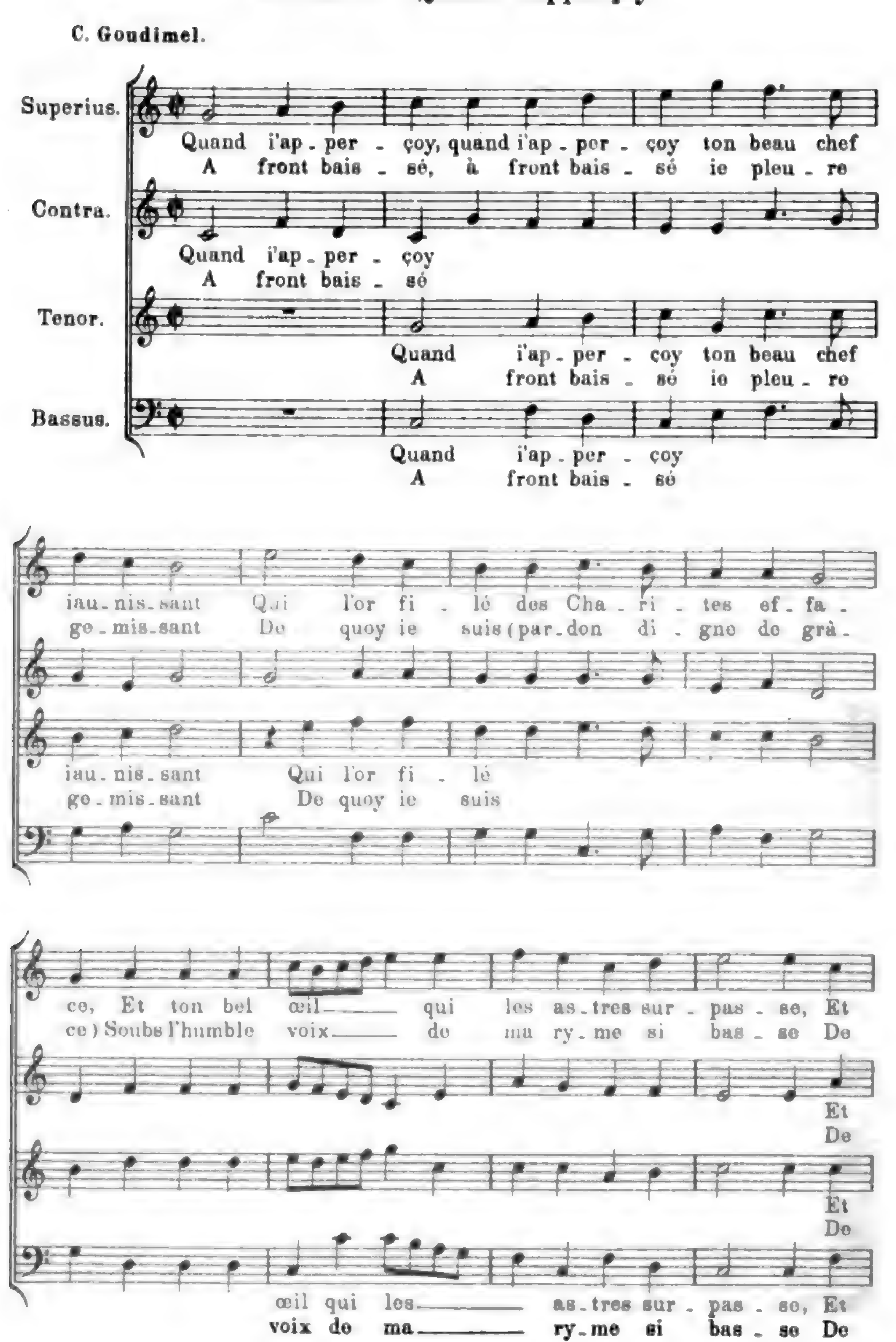
mes, Le soing des Dieux & des hom - mes, des hom - mes.

mes, Le soing des Dieux & des hom - mes, des hom - mes.

mes, Le soing des Dieux & des hom - mes, des hom - mes.

Digitized by Google

Sonnet: «Quand i'apperçoy».

C. Goudimel.

1re fois.

ton beau sein chas - te - ment rou - gis - sant,
tes beaul - tés les hon - neurs tra - his -

ton beau sein chas - te - ment rou - gis - sant,
tes beaul - tès les hon - neurs tra - his -

ton beau sein chas - te - ment rou - - - - gis - sant,
tes beaul - tès les hon - neurs tra - - - - - his -

ton beau sein chas - te - ment rou - gis - sant,
tes beaul - tès les honneurs tra - his -

2me fois.

sant. Ie co - gnoy bien que ie de - bvray me tai -

sant. Ie co - gnoy bien que ie de - bvray me tai -

sant. Ie co - gnoy bien que ie de - bvray me tai -

sant. Ie co - gnoy bien Ou

re, Ou mieulx par - ler, mais l'a - mou - reux ul - cè - - - - - -

re, Ou mieulx par - ler, mais l'a - moureux ul - cè - - -

re, Ou mieulx par - ler, mais l'a - mou - reux ul -

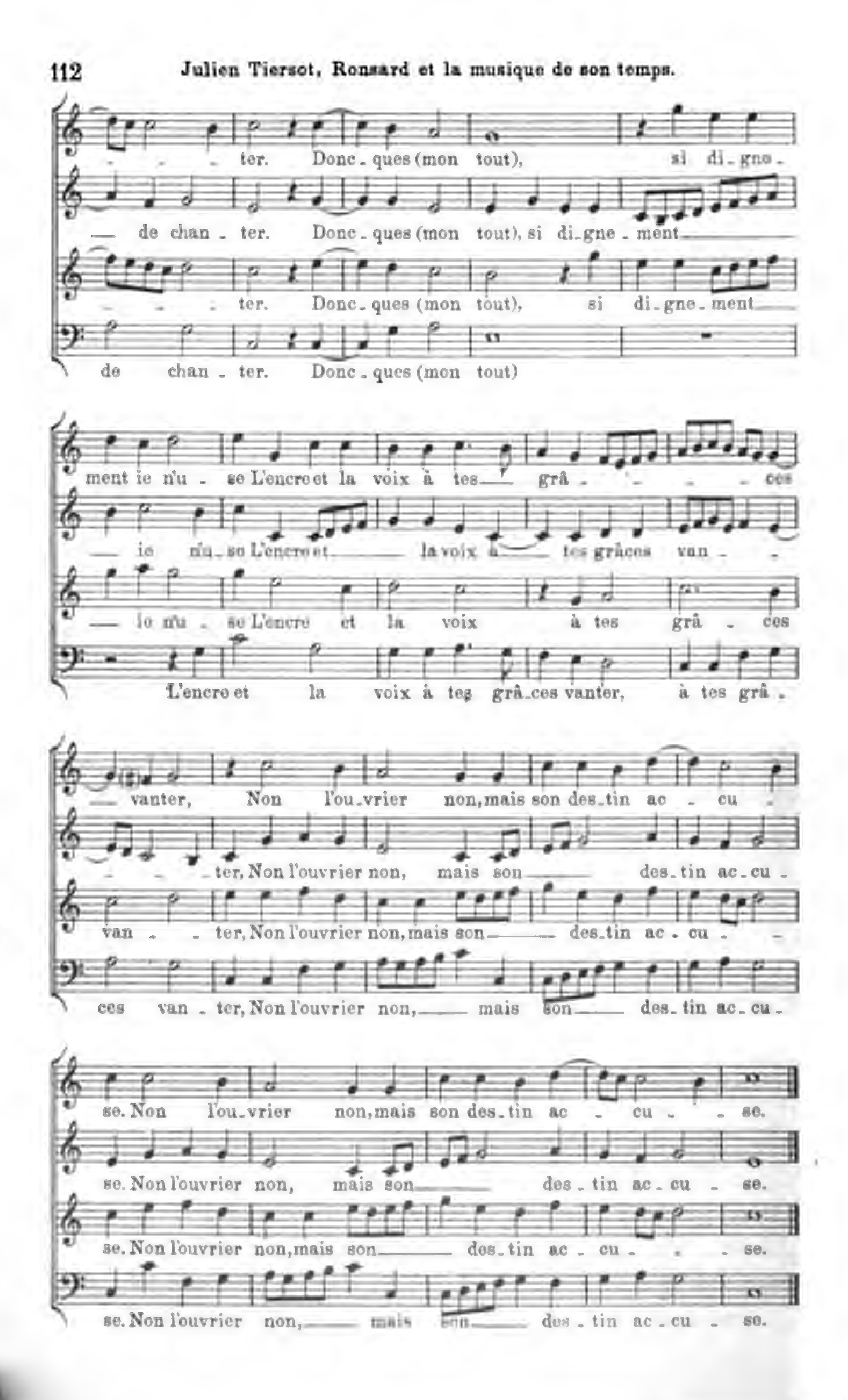
mieulx par - ler, mais l'a - mou - reux ul - cè - re, mais l'a - mou -

- re Qui m'ard le cœur, me for - ce de chan -

- - re Qui m'ard le cœur, me for - - - ce -

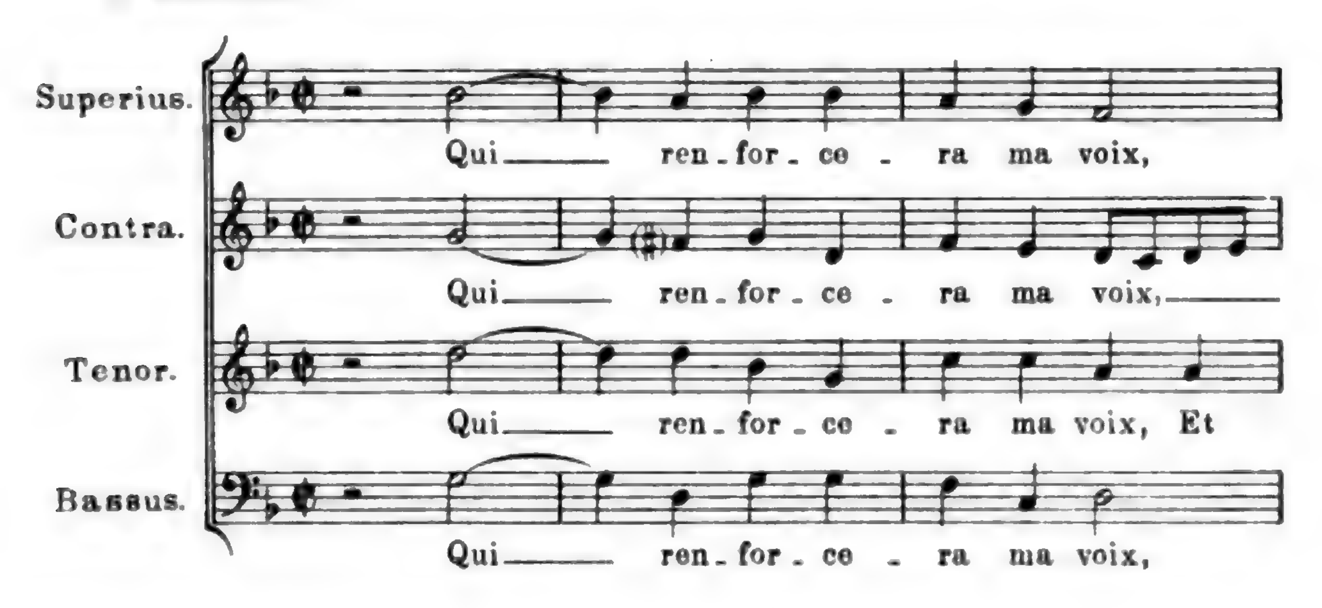
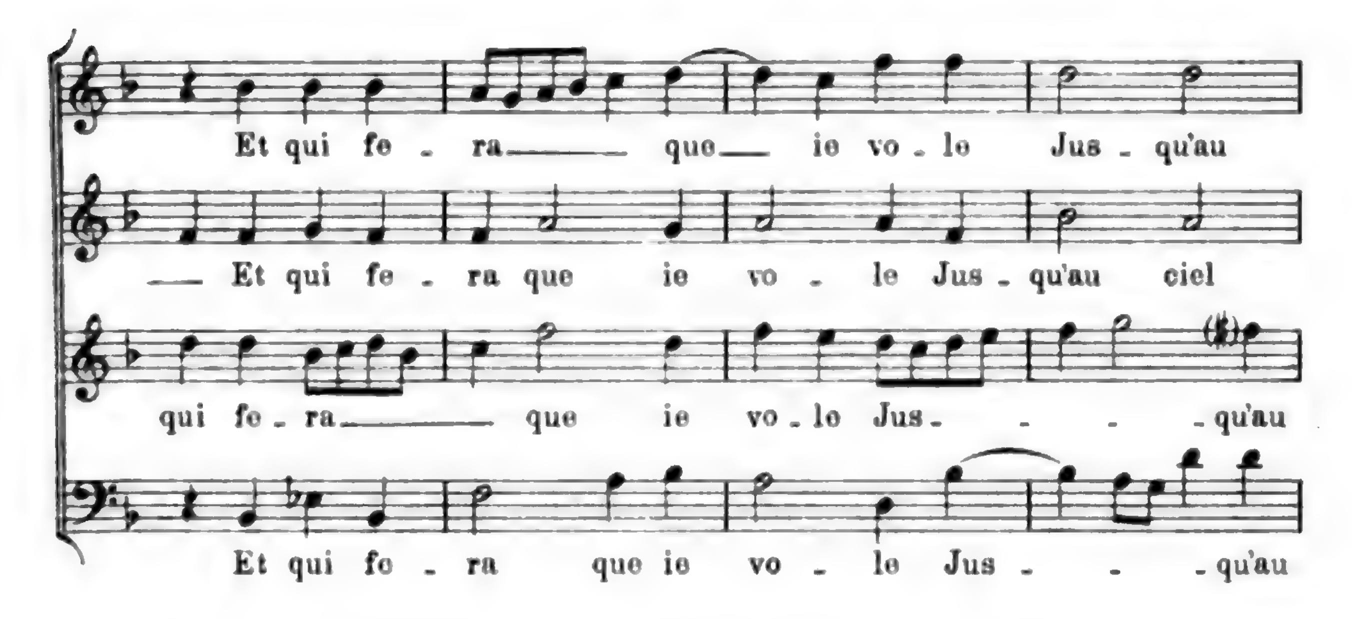
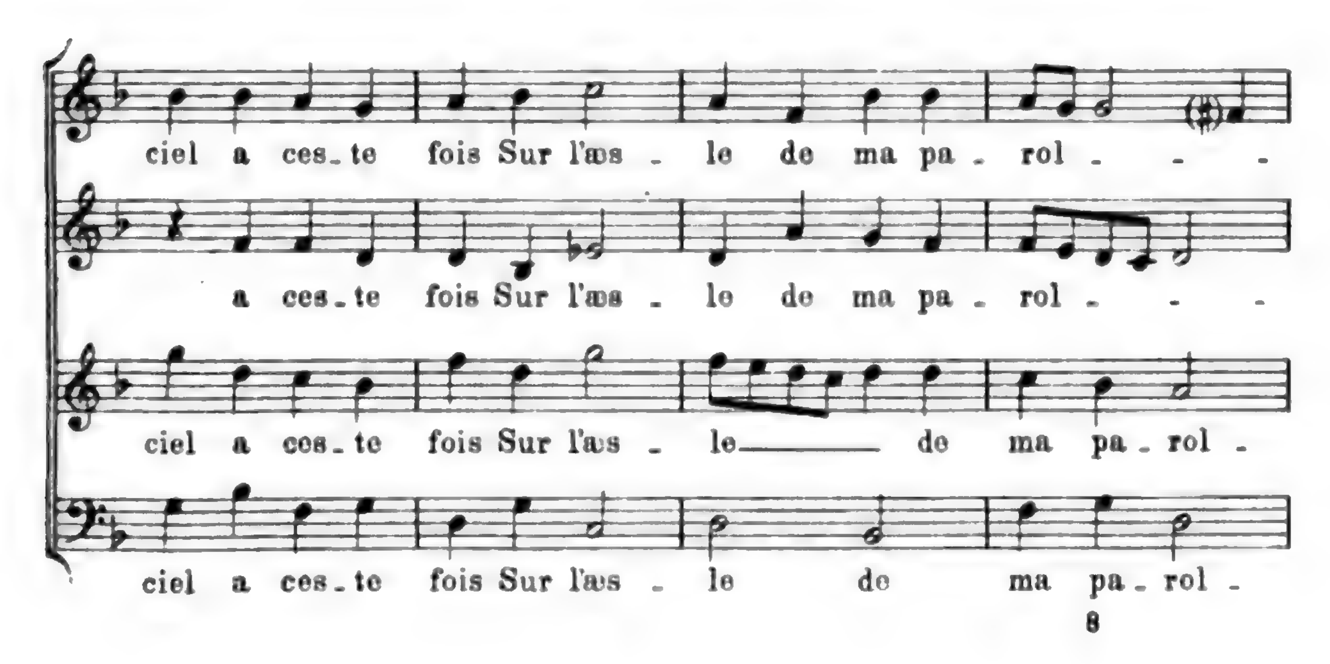
cè - - re Qui m'ard le cœur, me for - - ce de chan -

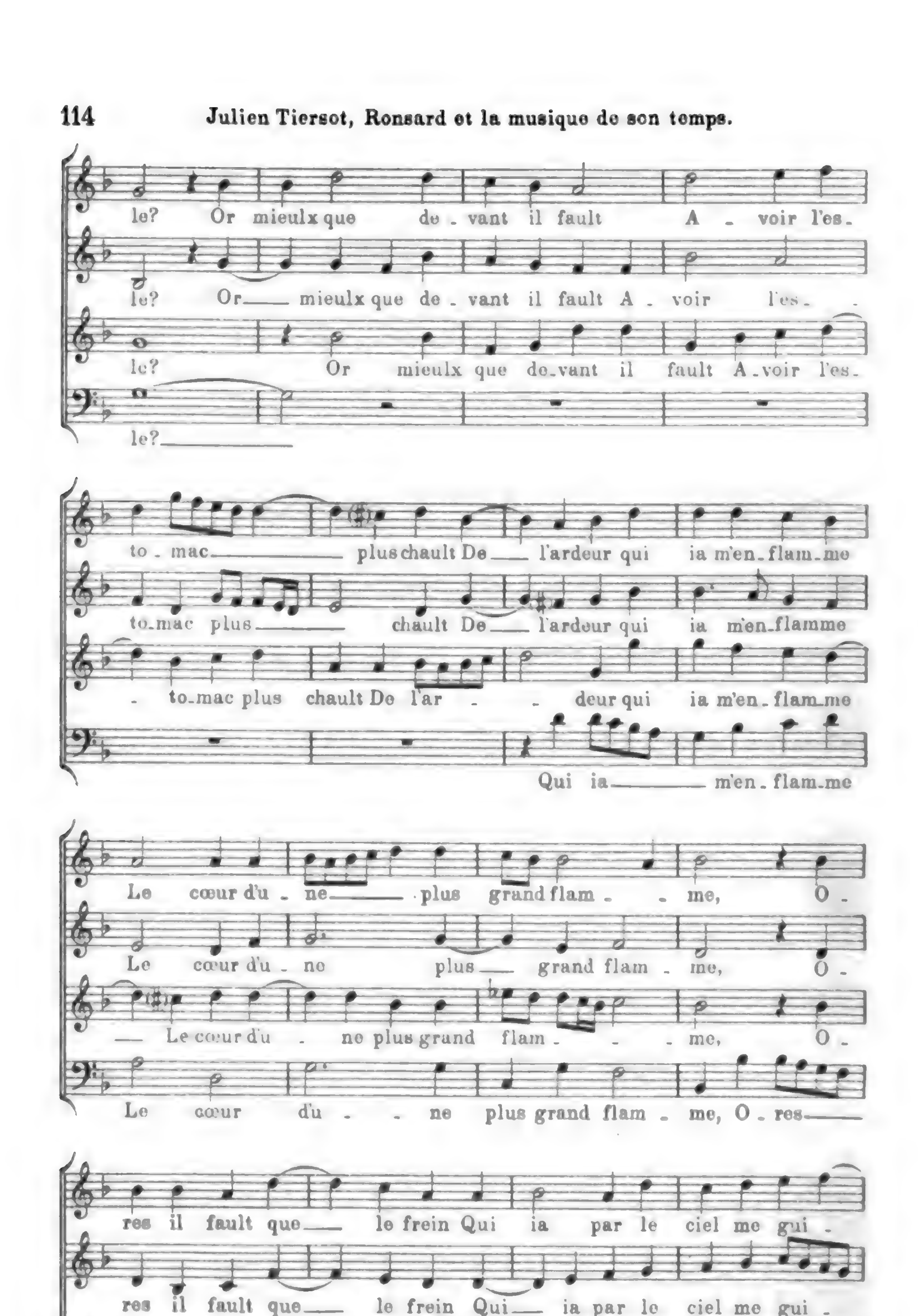
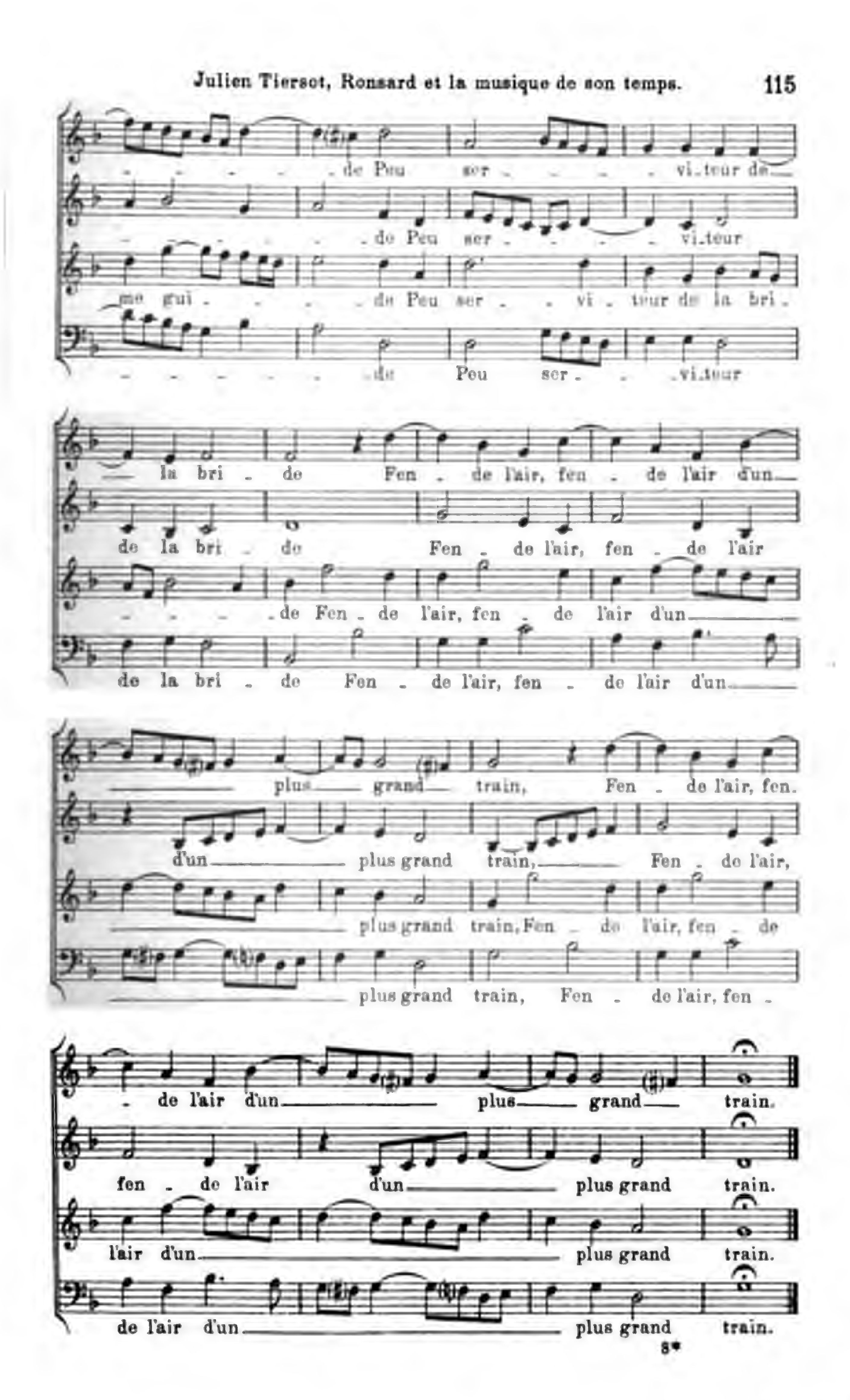
reux ul - cè - re Qui m'ard le cœur, me for - - ce

Digitized by Google

ter. Donc - ques (mon tout), si di - gne -
de chan - ter. Donc - ques (mon tout), si di - gne - ment
ter. Donc - ques (mon tout), si di - gne - ment
de chan - ter. Donc - ques (mon tout)
ment ie n'u - se L'encre et la voix à tes grâ - ces
ie n'u - se L'encre et la voix à tes grâces van -
ie n'u - se L'encre et la voix à tes grâ - ces
L'encre et la voix à tes grâ - ces vanter, à tes grâ -
vanter, Non l'ou - vrier non, mais son des - tin ac - cu -
ter, Non l'ouvrier non, mais son des - tin ac - cu -
van - ter, Non l'ouvrier non, mais son des - tin ac - cu -
ces van - ter, Non l'ouvrier non, mais son des - tin ac - cu -
se. Non l'ou - vrier non, mais son des - tin ac - cu - se.
se. Non l'ouvrier non, mais son des - tin ac - cu - se.
se. Non l'ouvrier non, mais son des - tin ac - cu - se.
se. Non l'ouvrier non, mais son des - tin ac - cu - se.

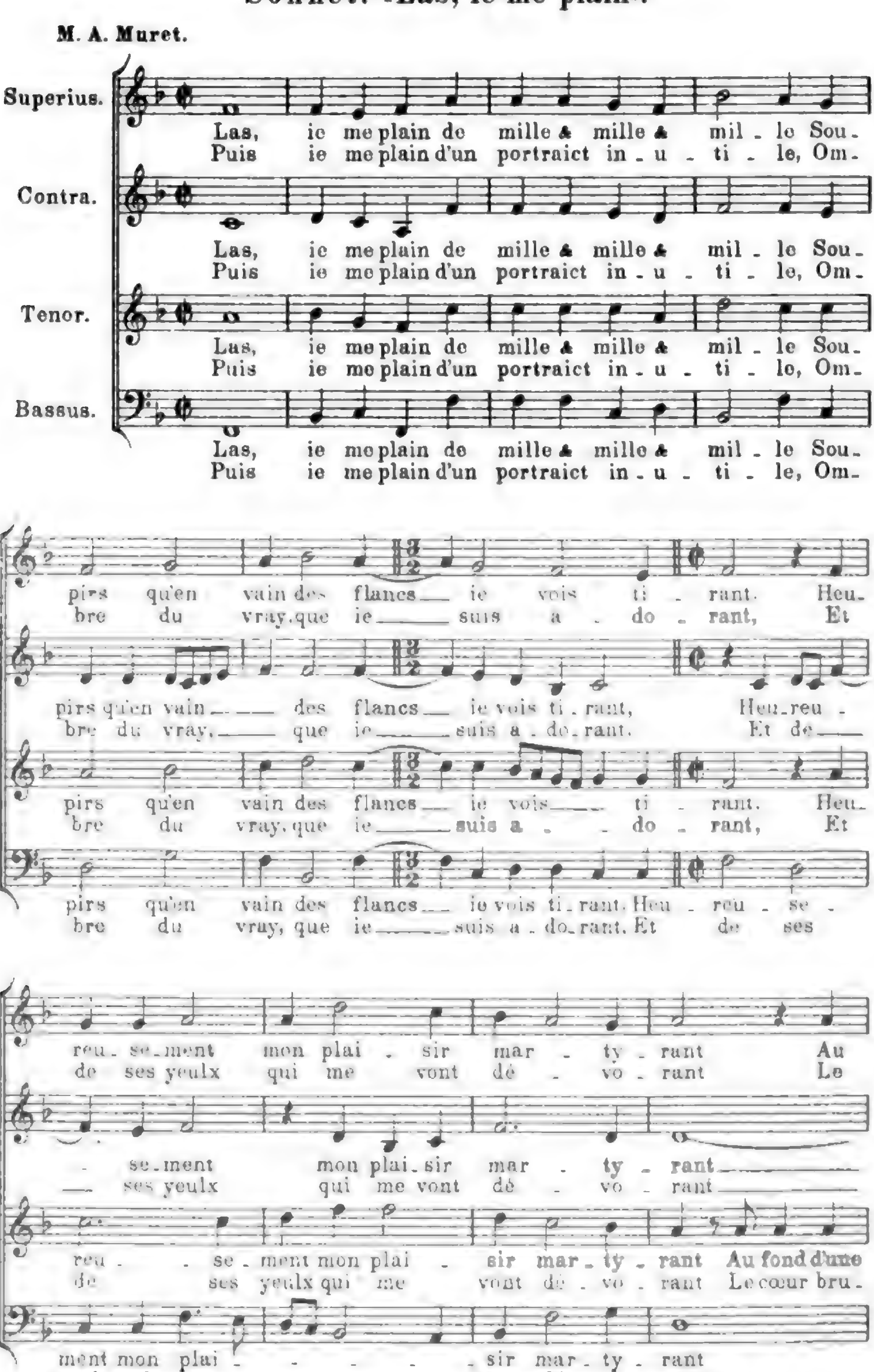
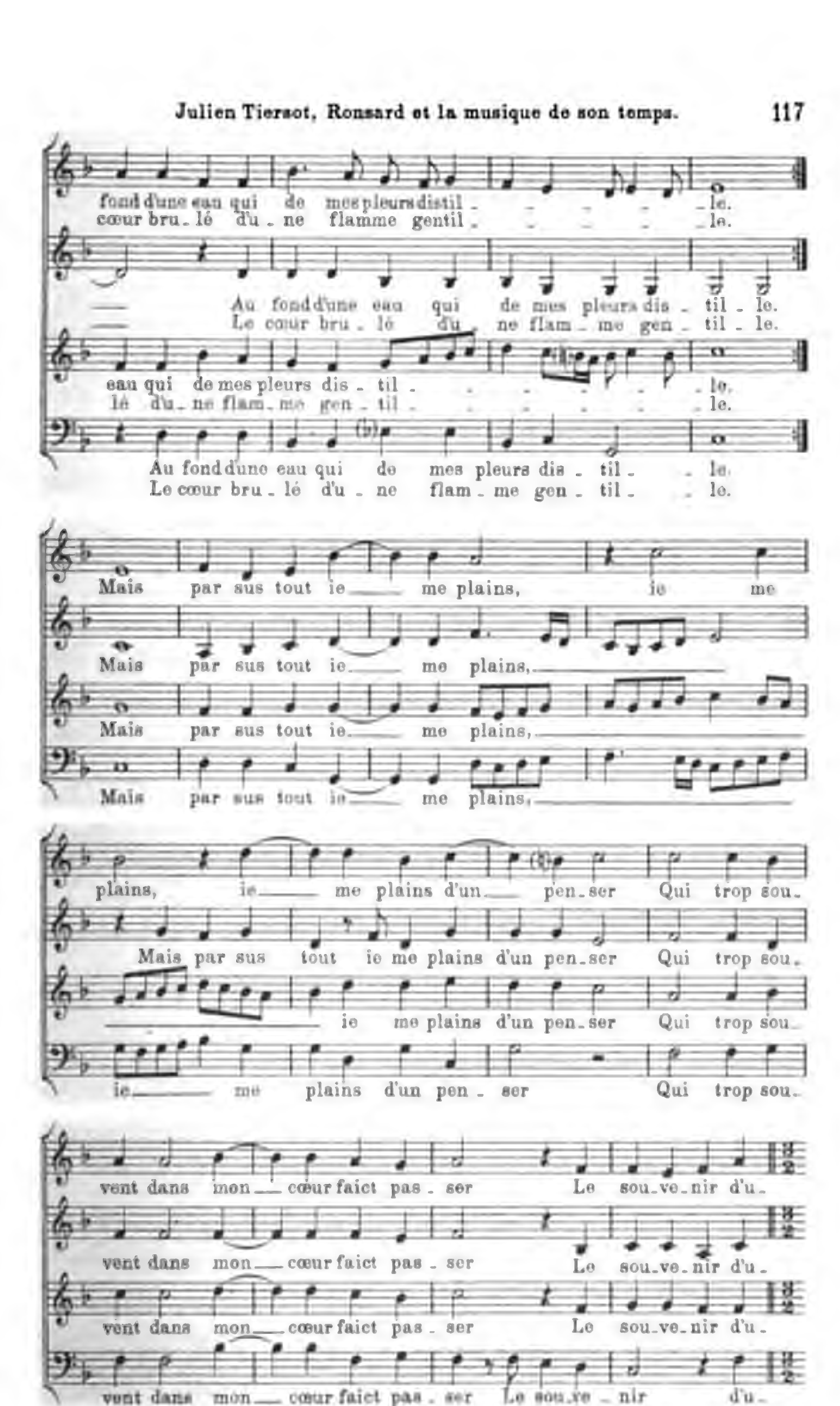
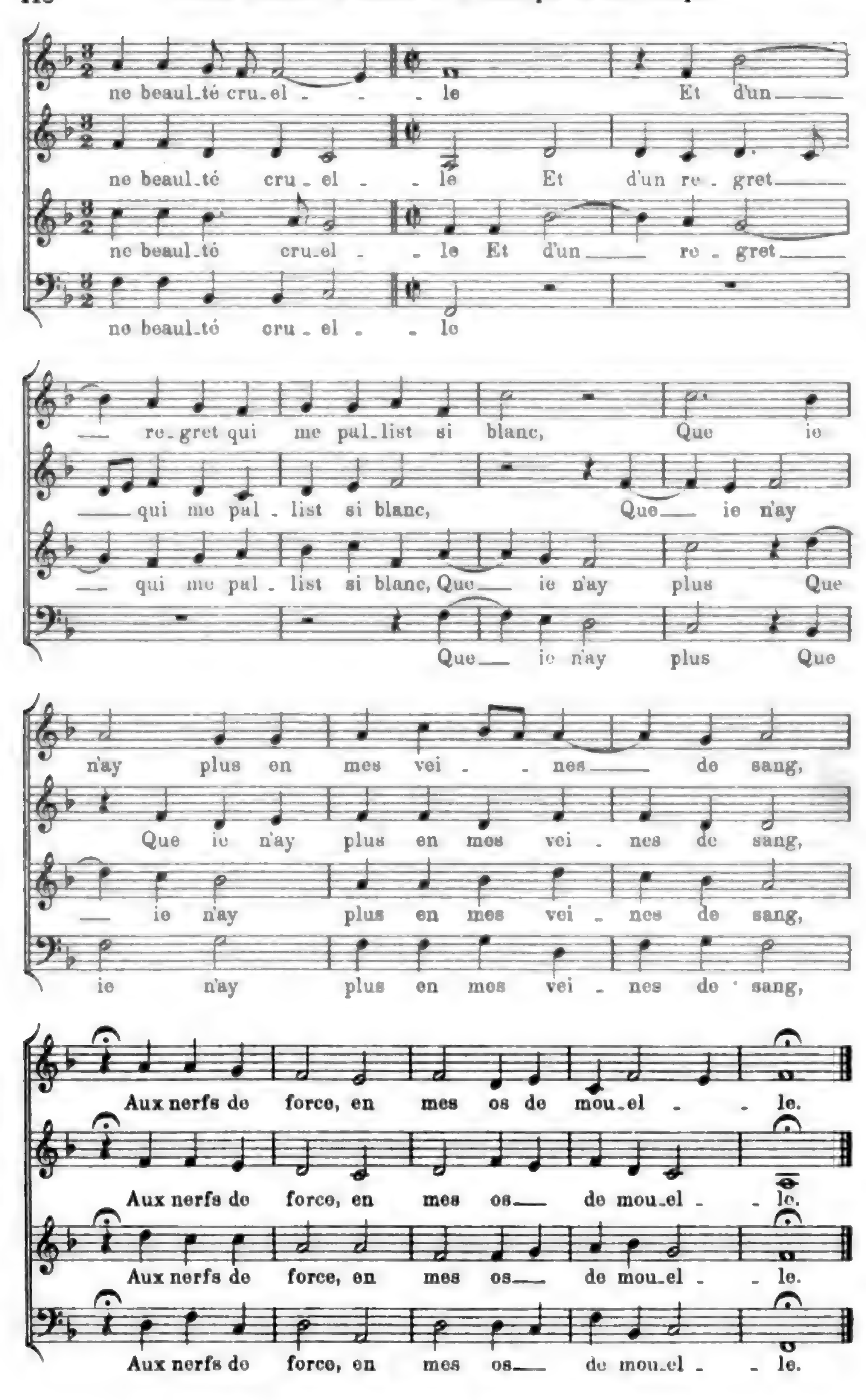
Ode: «Qui renforcera ma voix».

C. Goudimel.



Digitized by Google

Digitized by Google

8*

Digitized by Google

Sonnet: «Las, ie me plain».

Digitized by Google

Digitized by Google

ne beaul_té cru_el - - - le Et d'un
ne beaul_té cru - el - - le Et d'un re - gret
ne beaul_té cru_el - - le Et d'un re - gret
ne beaul_té cru - el - - le
re_gret qui me pal_list si blanc, Que ie
qui me pal - list si blanc, Que ie n'ay
qui me pal - list si blanc, Que ie n'ay plus Que
Que ie n'ay plus Que
n'ay plus en mes vei - - nes de sang,
Que ie n'ay plus en mes vei - nes de sang,
ie n'ay plus en mes vei - nes de sang,
ie n'ay plus en mes vei - nes de sang,
Aux nerfs de force, en mes os de mou_el - - le.
Aux nerfs de force, en mes os de mou_el - - le.
Aux nerfs de force, en mes os de mou_el - - le.
Aux nerfs de force, en mes os de mou_el - - le.

Sonnet: «Qui vouldra voir».

Janequin.

Superius.
Qui vouldra voir comme un Dieu me sur-
Qui vouldra voir u-ne ieu-nes-se

Contra.
Qui vouldra voir comme un Dieu me — sur-mon-
Qui vouldra voir u-ne ieu-nes- se prom-

Tenor.
Qui vouldra voir comme un Dieu me sur-mon-
Qui vouldra voir u-ne ieu-nes- se prom-

Bassus.
Qui vouldra voir comme un Dieu me sur-mon-
Qui vouldra voir u-ne ieu-nes-se prom-

mon- te, Comme il m'as-sault, comme il se
prom- pte A suivre en vain l'ob-ject de

- te, Comme il m'as- sault, comme il se
-pte A suivre en vain l'ob-ject de

- te, Comme il m'assault, comme il se
-pte A suivre en vain l'ob-ject de

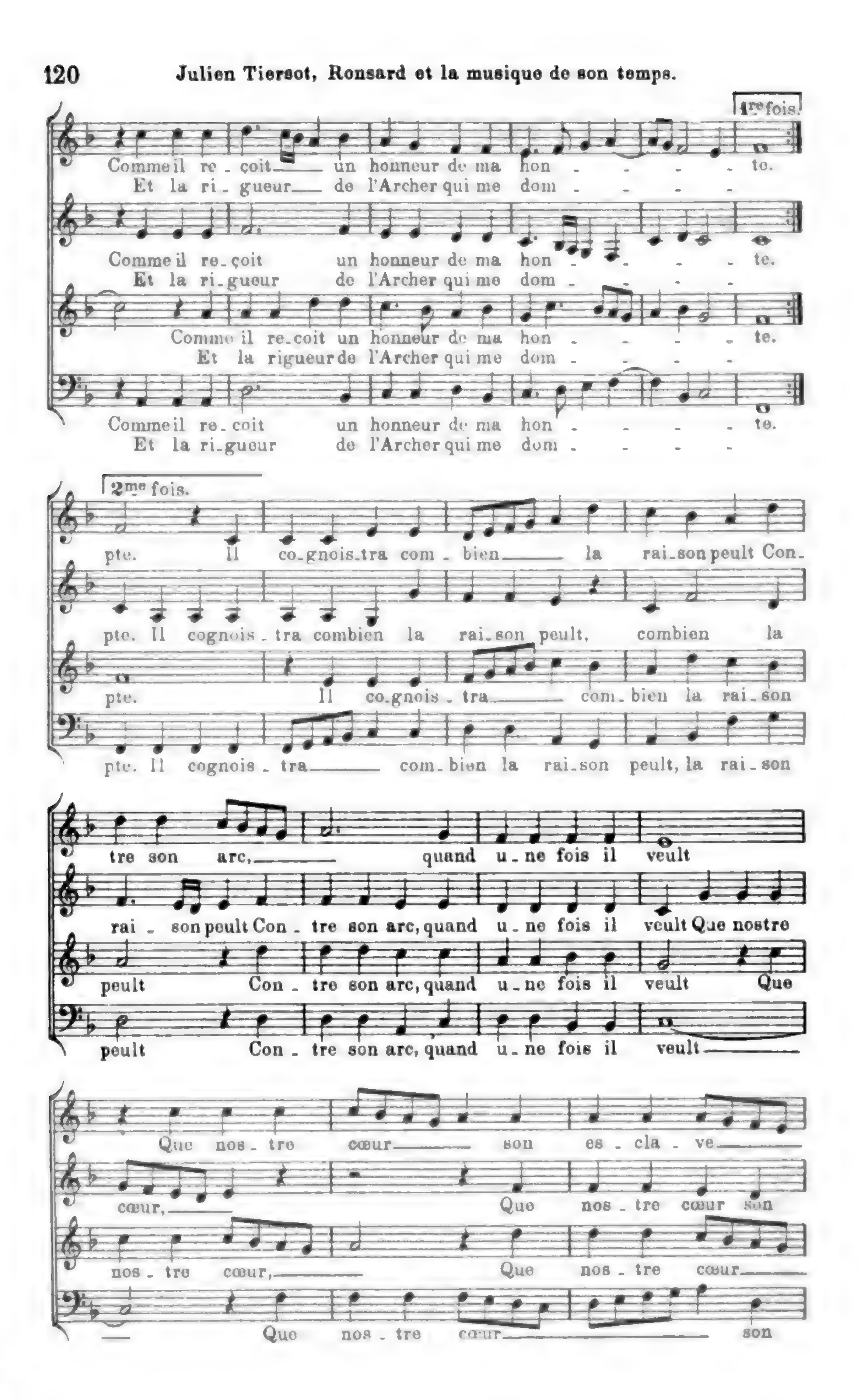
- te, Comme il m'as-sault,— comme
-pte A suivre en vain— l'ob-

faict vain-queur,— Comme il r'en-flamme & r'en-gla- ce mon cœur,
son mal-heur,— Me vienne voir:— il voirra ma douleur,

faict vain-queur,— Comme il r'en-flamme & r'en-gla- ce mon cœur,
son mal-heur,— Me vienne voir:— il voirra ma douleur,

faict— vain-queur, Comme il r'en-flamme & r'en-gla- ce mon cœur,
son— mal-heur, Me vienne voir:— il voirra ma douleur,

il se faict vain-queur, Comme il r'en-flamme & r'en-gla- ce mon cœur,
ject de son mal-heur, Me vienne voir:— il voirra ma douleur,

Digitized by Google

Digitized by Google

— de_meu_ - - - re: Et si voir_ra que
es_cla_ve de_ meu_ - - - re: Et si voir_ra que ie suis
— son es_cla_ ve de_meu_ ro: Et si voir_
es_cla_ve de_ meu_ - - re: Et si voir_ra— que

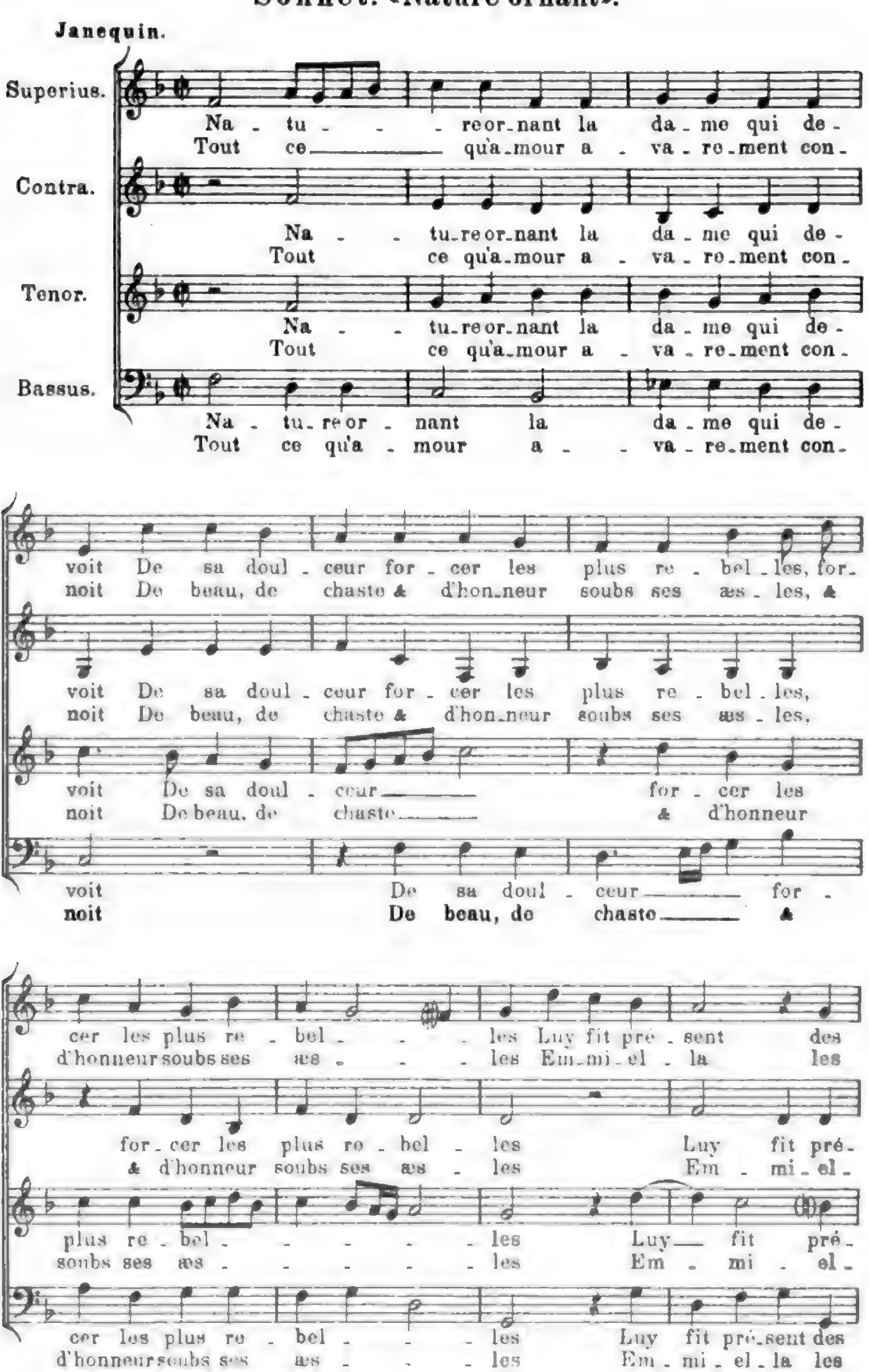
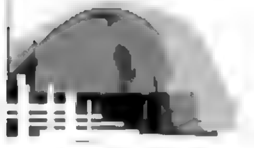
ie— suis trop heureux D'a_voir au flanc— l'a_
trop heu_reux, suis trop heu_reux— D'a_voir au flanc l'a_
ra— que ie suis trop heu_reux D'a_ voir au flanc l'a_
ie suis trop heu_reux D'avoir au flanc, D'a_ voir au flanc l'a_

guillon a_mou_reux Plein du ve_ nin— dont
guillon a_mou_reux Plein du ve_ nin,— Plein
guillon a_mou_reux Plein du ve_nin,— Plein
guillon a_mou_ reux— Plein du ve_nin—

il faut que— ie meu_ - - - - re.
du ve_nin dont il faut que ie meu_ - - re.
du ve_nin— dont il faut que ie meu_ re.
— dont il faut que ie meu_ - - - re.

Digitized by Google

Sonnet: «Nature ornant».

Janequin.



beaul_tés les___ plus___ bel_
grâ_ces im_ _ _ _ _ mor_ tel_

sent des beaul_tés les plus bel_ _ _ _ _
la les grâ_ces im_mor_tel_ _ _ _ _

sent des beaul_tés les___ plus bel_ _
la les grâ_ces im_ _ _ mor_tel_ _

beaul_tés les___ plus bel_ _ _ _ _
grâ_ces im_ _ _ mor_tel_ _ _ _ _

les Que des mille ans en es_pargne elle a_
les De son bel œil qui les Dieux es_ mou_

les Que des mille ans en es_pargne elle a_voit, Que de mille ans en
les De son bel œil qui les Dieux es_mouvoit, De son bel œil qui

les Que des mille ans Que des mille ans en es_pargne elle a_
les De son bel œil, De son bel œil qui les Dieux es_mou_

les Que des mille ans en es_ pargne elle a_
les De son bel œil qui les Dieux es_mou_

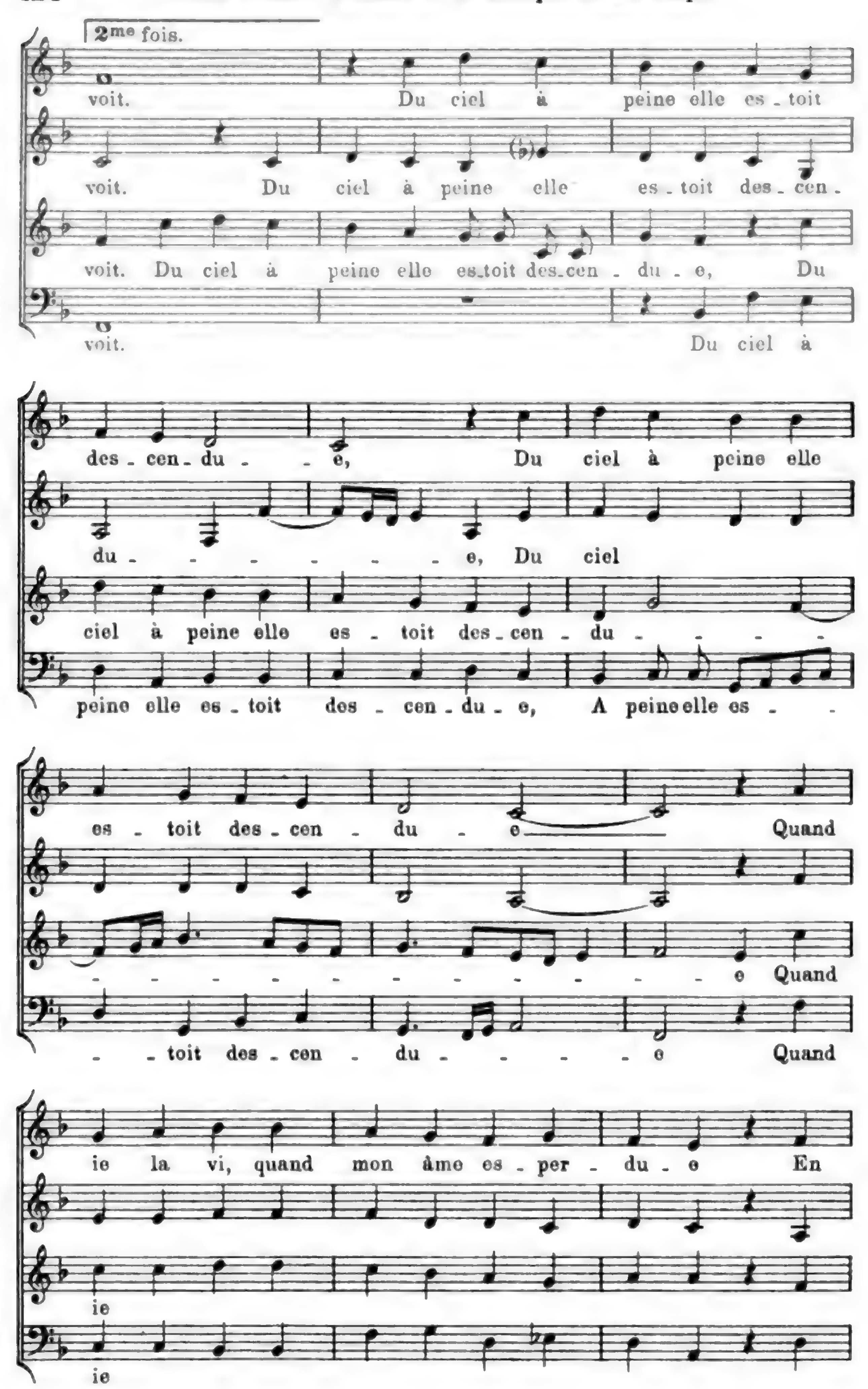
1re fois.

voit, Que de mille ans en es_pargne elle a_ voit.
voit, De son bel œil qui les Dieux es_mou_

es_pargne elle a_ voit, en es_pargne elle a_ voit.
les Dieux es_mou voit, qui les Dieux es_mou_

voit, Que de mille ans en es_pargne elle a_ voit.
voit, De son bel œil qui les Dieux es_mou_

voit, Que de mille ans en es_ pargne elle a_ voit.
voit, De son bel œil qui les Dieux es_mou_

Digitized by Google

2me fois.
voit. Du ciel à peine elle es _ toit
voit. Du ciel à peine elle es _ toit des _ cen _
voit. Du ciel à peine elle es_toit des_cen _ du _ e, Du
voit. Du ciel à
des _ cen _ du _ _ e, Du ciel à peine elle
du _ _ _ _ _ _ e, Du ciel
ciel à peine elle es _ toit des _ cen _ du _ _ _ _
peine elle es _ toit des _ cen _ du _ e, A peine elle es _ _
es _ toit des _ cen _ du _ e Quand
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ e Quand
_ _ toit des _ cen _ du _ _ _ _ _ e Quand
ie la vi, quand mon âme es _ per _ du _ e En
ie
ie

de_vint folle, & d'un si poignant traict, Le fier des_tin l'en_gra_va

des_tin

dans mon â _ me, Que vif ne mort.___ ja_mais d'une aultre

mon â_me, Que vif ne mort, ja_mais

mon â _ me. Que vif ne mort, ja_mais

Que vif ne mort, ja _ mais

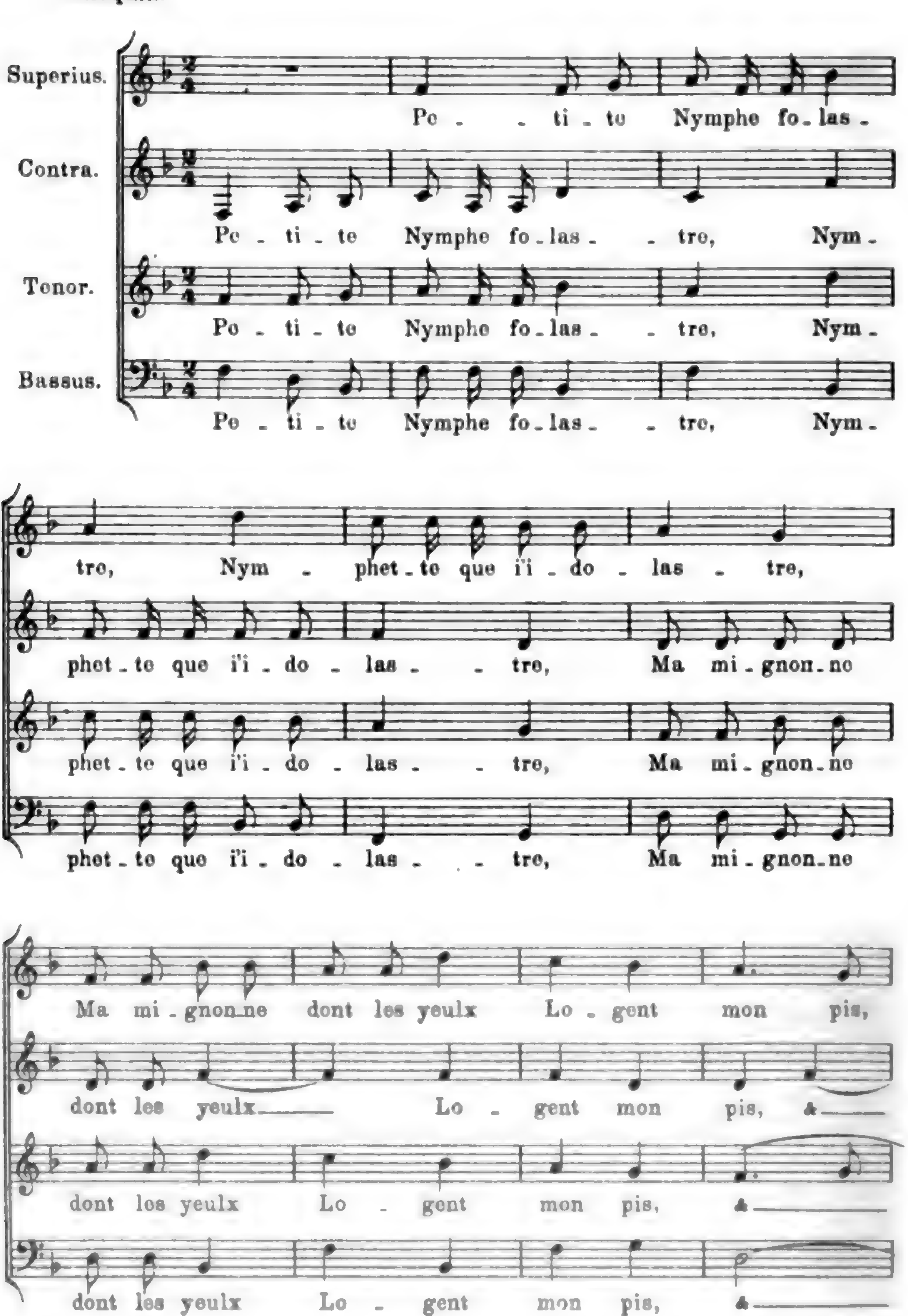
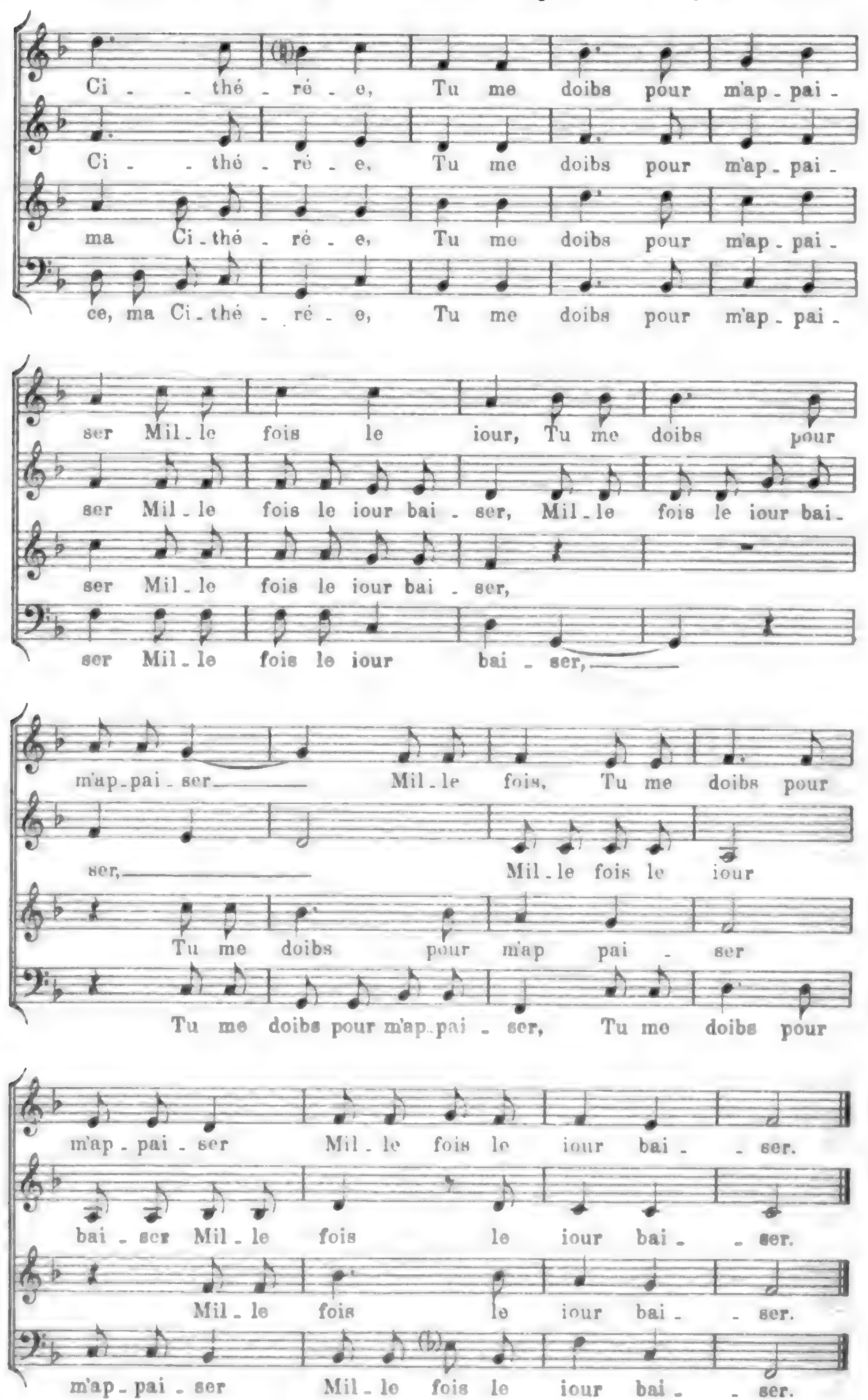
da_me Em_praint au cœur ie n'au_ray le por_traict, Em_

le por_traict,

praint au cœur. Emprainct au cœur ie n'au_ray le por _ traict.

ie n'au_ray le_______ por _ traict.

Emprainct au cœur ie n'au_ray le por _ traict.

Chanson: «Petite Nymphe folastre».

Digitized by Google

Ci - - thé - ré - e, Tu me doibs pour m'ap - pai -
Ci - - thé - ré - e, Tu me doibs pour m'ap - pai -
ma Ci - thé - ré - e, Tu me doibs pour m'ap - pai -
ce, ma Ci - thé - ré - e, Tu me doibs pour m'ap - pai -
ser Mil - le fois le iour, Tu me doibs pour
ser Mil - le fois le iour bai - ser, Mil - le fois le iour bai -
ser Mil - le fois le iour bai - ser,
ser Mil - le fois le iour bai - ser,
m'ap - pai - ser Mil - le fois, Tu me doibs pour
ser, Mil - le fois le iour
Tu me doibs pour m'ap pai - ser
Tu me doibs pour m'ap - pai - ser, Tu me doibs pour
m'ap - pai - ser Mil - le fois le iour bai - - ser.
bai - ser Mil - le fois le iour bai - - ser.
Mil - le fois le iour bai - - ser.
m'ap - pai - ser Mil - le fois le iour bai - - ser.

VI.

Après avoir lu ou entendu ces pages musicales et apprécié à leur juste valeur leurs qualités d'écriture, d'harmonie, d'expression, il est permis de demander pourtant si elles réalisent exactement l'idéal musical conçu par Ronsard. Etait-ce bien avec ces accords pleins et ces contrepoints tout hérissés de notes que le poète avait pensé ressusciter l'ode pindarique, dont la simple et fruste mélopée grecque avait été l'unique soutien musical? Ne fut-il jamais choqué d'entendre ses sonnets, émanation d'un sentiment si individuel, chantés par tout un chœur, fût-ce seulement par quatre voix, nécessairement de sexes différents? Fallait-il donc être quatre, dont deux femmes, pour dire:

Mais si les cieux m'ont fait naître, Madame,
Pour être tien, ne gêne plus mon âme . . .

et les belles interprètes de *Petite Nymphe folâtre* ne se devaient-elles pas à elles-mêmes de rougir un peu, quand, devant la cour assemblée, on les obligeait à chanter:

Ma doucette, ma sucrée,
Ma grâce, ma Cithérée,
Tu me dois pour m'apaiser
Mille fois le jour baiser?

Il est bien vrai que tous les arts, dans leur nouveauté, sont enfermés de force dans les formes existantes au temps de leur manifestation première. Mais cet art de la polyphonie qui, malgré les chefs-d'œuvre qu'il a laissés, n'en était pas moins encore dans la période des tâtonnements, présentait vraiment trop de contradictions avec les principes immuables de la raison. Il fallait bien s'y résigner, puisque c'était admis, et que les producteurs, en plein cours d'une évolution dont il ne pouvaient prévoir l'aboutissement, affirmaient qu'il en devait être ainsi. Mais le bon sens dût souvent murmurer de cette contrainte. Ronsard qui voulait que le poète chantât ses vers, «quelque voix que tu puisses avoir» lui disait-il, ne songeait pas que ce dût être en morceaux à quatre parties. S'il parle à tout moment du luth, c'est que cet instrument était, de son temps même, l'accompagnement par excellence de la voix isolée.

On n'a pas encore accordé à cette musique du luth toute l'importance qu'elle mérite dans l'histoire de la musique. Les documents, il est vrai, sont assez rares, et d'une lecture qui offre des difficultés, sinon très grandes, du moins spéciales. Nous en connaissons pourtant assez pour savoir que la musique de luth du XVI[e] siècle se compose essentiellement (les danses mises à part) de transcriptions d'œuvres polyphoniques; s'il s'agit de chansons, le *superius* est détaché de l'ensemble harmonique et devient le *cantus*, qu'une voix seule peut exécuter, tandis que l'instrument la soutient en exécutant les parties inférieures.

Digitized by Google

Rien mieux que les morceaux qu'on vient de lire ne peut se prêter à une telle interprétation: il semble qu'ils aient été faits pour elle. Nous connaissons peu d'œuvres du seizième siècle qui aient un caractère mélodique aussi marqué. Voyez l'ode de Goudimel: *Errant par les champs de la grâce:* c'est un chant, des mieux dessinés, et dont les parties inférieures ne sont, d'un bout à l'autre, que le soutien harmonique. Nous avons fait déjà une observation analogue au sujet de la *Petite Nymphe* de Janequin, véritable ariette d'opéra-comique. D'autres morceaux, par exemple le sonnet de Certon: *J'espère et crains*, sont dans ce style note contre note que des théoriciens ont dénommé «style d'air», parce que, du fait de la combinaison même, la partie supérieure prend un caractère mélodique. Pour chercher un exemple en dehors du recueil de 1552, nous citerons encore la *Mignonne, allons voir si la rose*, de Costeley, dont la mélodie très bien dessinée est si caractéristique du sentiment et du style de l'époque, et dont les parties inférieures ne sont qu'un accompagnement. Il fut donc très facile aux amateurs contemporains de Ronsard d'emprunter à ses chansons en parties l'unique *superius* et de remplacer le reste par des accords de luth ou de guiterre, et il nous semble hors de doute qu'il en ait été fait ainsi.

Pourtant, aucun livre de luth, à ma connaissance, ne donne expressément de transcriptions des chansons de Ronsard. Je n'en ai trouvé ni dans les collections de M. Chilesotti, ni dans les *Notes sur l'histoire du luth* de Michel Brenet, ni dans un seul des livres originaux qui ont passé par mes mains. Mais cela ne prouve en rien que ces transcriptions n'aient pas existé. Et voyez combien fut étendu le succès des chansons de Ronsard, même sous la forme instrumentale: à la table du célèbre Virginal Book de la Reine Elisabeth, c'est-à-dire dans un livre publié en Angleterre un demi-siècle après la venue de Ronsard, je relève la chanson de Roland de Lassus: «Bonjour mon cœur». Ce recueil, fait en vue d'un instrument nouveau, donne aussi des arrangements d'œuvres de luthistes, par exemple de ce Dowland dont il fut question à la première page de cet écrit. N'est-il donc pas certain qu'une musique qui jouit d'une faveur si caractéristique avait commencé par être chantée et jouée, dans son pays d'origine, sous la forme la mieux appropriée aux usages du temps?

Au reste, ce n'était pas seulement à la cour et à la ville, ni dans le monde des *dilettanti* sachant jouer du luth, que l'on chantait Ronsard. Faut-il rappeler encore une fois cette phrase de l'écrivain breton Noël du Fail:

»Quand notre Mabile de Rennes chantait un lai de Tristan de Léonnois sur sa viole ou une ode de ce grand poète Ronsard, n'eussiez vous jugé que cestuy-ci, sous le désespoir de sa Cassandre, se voulust confiner et rendre

Digitized by Google

en la plus étroite observance et hermitage qui soit sur le Mont-Ferrat, et l'autre, laissant son Yseult, se fourrer et jeter aux dépiteuses poursuites de la bête Glatissant?«[1])

Ainsi, les menétriers bretons du XVI^e siècle chantaient parmi le peuple les vers de Ronsard, au même titre que les complaintes de *Tristan et Yseult!* Et cette popularité générale s'étendit jusqu'au siècle suivant. Plusieurs livrets de chansons, le *Sommaire de tous les recueils des plus excellentes chansons tant amoureuses, rustiques que musicales* (1582), *La Fleur des chansons amoureuses* (1600), etc. renferment, à côté de vaudevilles et de chansons diverses, des poésies de Ronsard en grand nombre. Certaines servaient à désigner des airs connus: c'est ainsi que, dans un de ces livres, à côté des timbres universellement répandus de la *Volte de Provence*, du *Branle de Poitou*, du chant: *Traistres de la Rochelle*, on peut lire une «Complainte d'un amant à sa dame» sur l'air: *Quand ce beau printemps je voy.* Et cette même strophe des *Amours de Marie* figure dans une *fricassée* de chansons populaires, à côté de la *Péronnelle*, de *Sur le pont d'Avignon*, et de *Quand la bergère va-t-aux champs.*

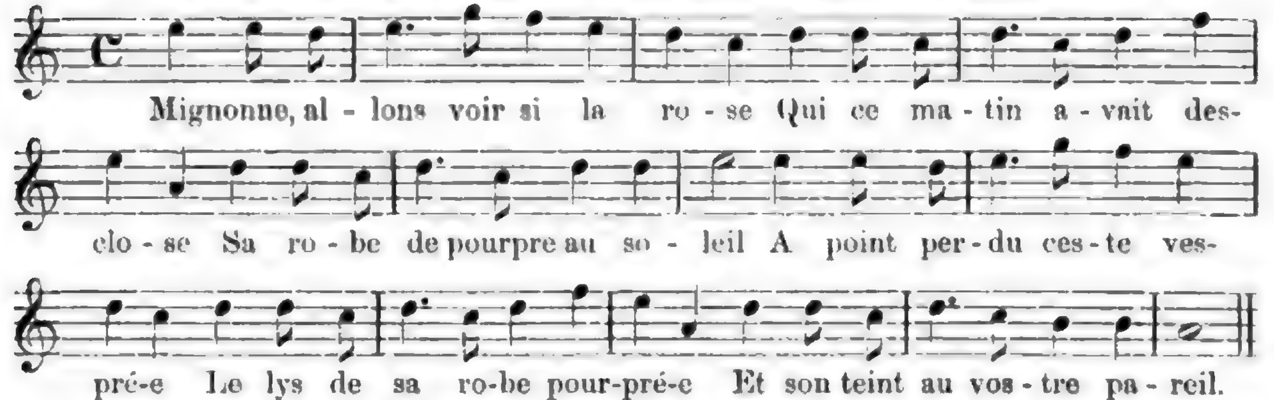
Il advint même que le type de femme, sinon créé, du moins idéalisé et célébré par Ronsard, devint aussi populaire que ses vers. Le peuple à son tour fit des chansons sur Cassandre. Bizarre destinée des choses! Alors que nous avons grande peine à retrouver dans les vieux livres la musique sur laquelle se chantaient les vers authentiques du poète, il est une de ces chansons dont l'air, après avoir joui à l'origine d'une extrême popularité, finit, ayant traversé près de trois siècles, par devenir pour un temps le chant national de la France! Je ne redirai plus en détail, je me bornerai à rappeler à grands traits l'histoire de ce chant, qui nous est connu d'abord par un traité de danse, l'*Orchésographie*, sous le nom de «Branle coupé nommé Cassandre», qui plus tard reparaît avec des paroles mises dans la bouche de Cassandre elle-même — une Cassandre d'abord assez pertinemment mythologique, et qui se déclare «descendue des cieux», mais qui par la suite tombe au ruisseau et ne chante plus que de grossières chansons bachiques, toujours sur le même air! Puis, à la fin du XVIII^e siècle, l'air est ramassé par un chansonnier qui lui adapte les paroles: «Vive Henri quatre», et le voilà devenu le chant de ralliement des royalistes, l'hymne des Bourbons restaurés![2])

1) Noël du Fail, *Contes et discours d'Eutrapel.*

2) J'ai raconté l'histoire de cette chanson, en plus grands détails et avec documents à l'appui, dans mon *Histoire de la chanson populaire en France*, pp. 275 et suiv. Un seul nouveau document sur le même sujet a été produit depuis lors: c'est une transcription pour luth de «la Cassandre», que nous lisons dans les *Notes sur l'histoire du luth*, de Michel Brenet. A ce sujet, notre savant confrère croit devoir rectifier la notation que j'avais donnée de la première mesure, et contester

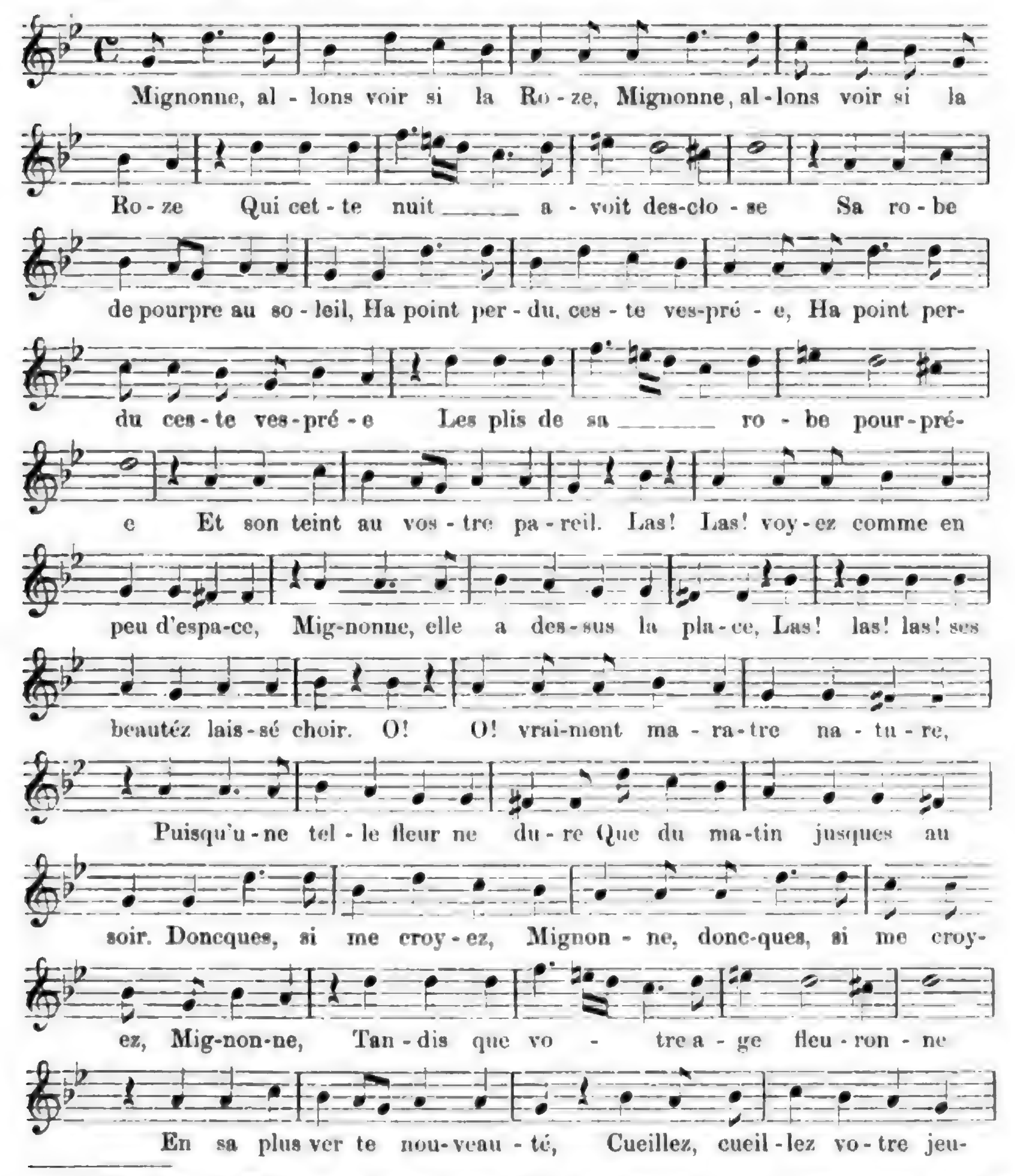
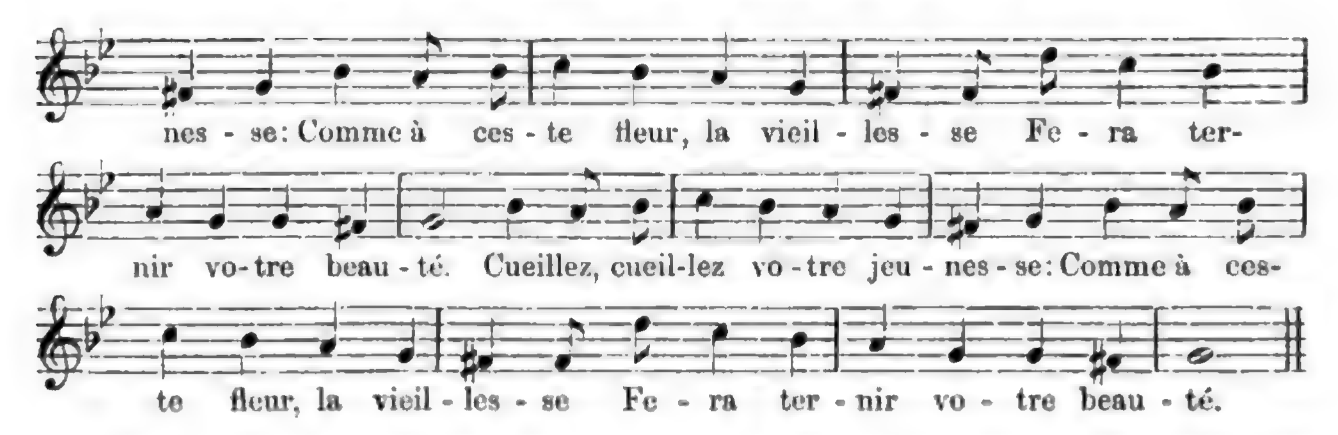
Digitized by Google

Mais ne connaîtrons-nous donc aucune de ces mélodies sur lesquelles les vers de Ronsard se chantaient à voix seule et sans aucun accompagnement? Cela est fort à craindre, car au XVI[e] siècle on n'imprimait guère que la musique savante, les mélodies de tournure populaire étant confiées à la seule mémoire et transmises par tradition. Pourtant il n'est pas de règle qui ne souffre d'exception; et voici un petit livre, de la plus grande rareté, tant par son caractère exceptionnel que par le petit nombre d'exemplaires qui en sont venus jusqu'à notre époque, où nous trouverons enfin satisfaction. C'est le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de Voix-de-ville, tirées de divers autheurs tant anciens que modernes, auxquelles a été nouvellement adaptée la musique de leurs chants communs, afin que chacun les puisse chanter en quelque lieu qu'il se trouvera tant de voix que sur les instruments.* Par Jehan Chardavoine, de Beaufort en Anjou. A Paris, Claude Micart, au clos Bruneau, à l'enseigne de la Chaise (1576). On trouve de tout dans ce recueil, — jusqu'à des chansons dauphinoises, — jusqu'à des vers de Ronsard. L'aubaine est trop rare pour que nous n'en profitions pas jusqu'au bout. Voici donc cinq chansons de Ronsard, avec leurs *chants communs*, bien archaïques assurément, pourtant non encore sans charme, non sans caractère surtout, et qui ont le précieux avantage de nous donner le renseignement positif que nous avions vainement cherché partout ailleurs.

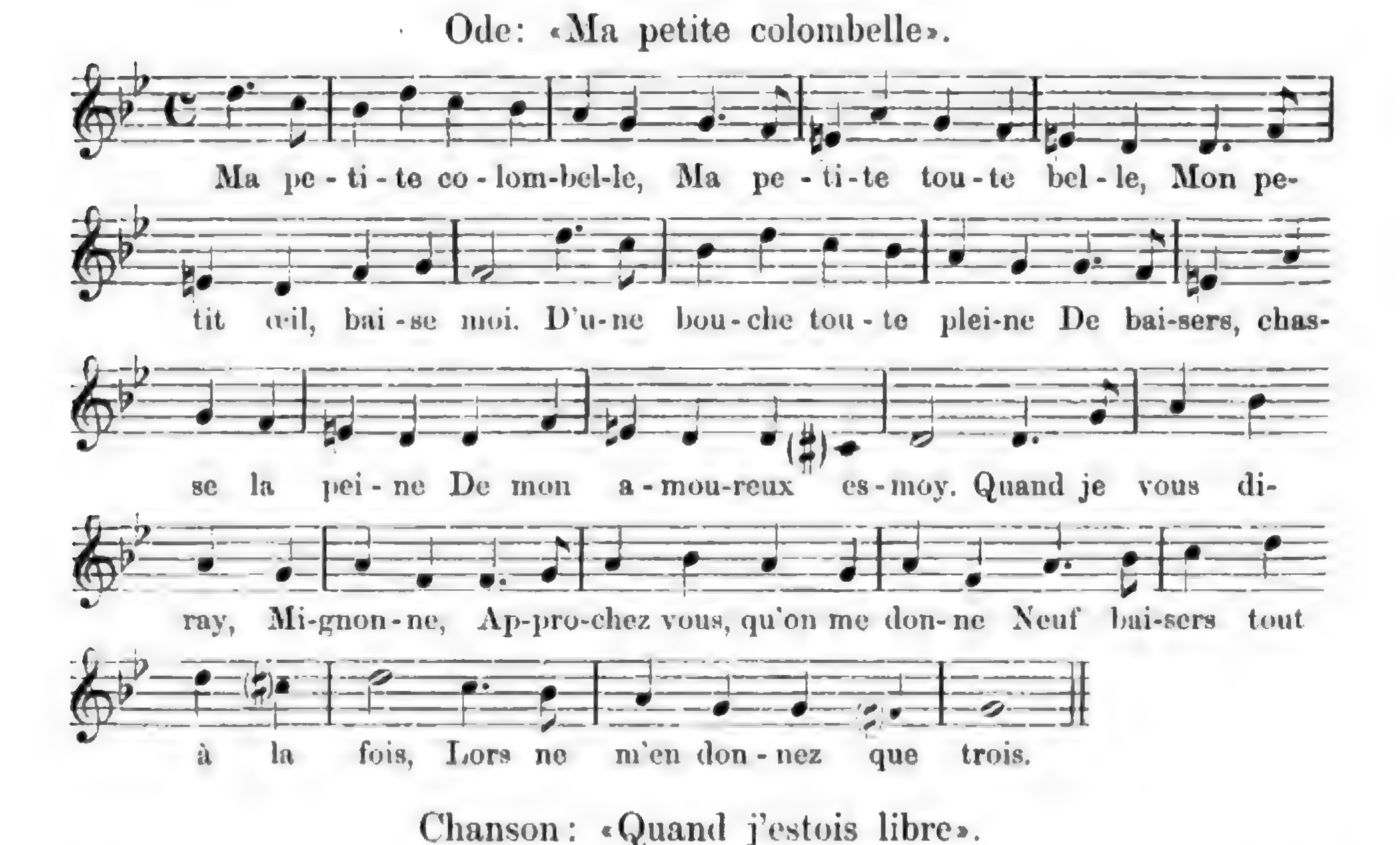
Ode: «Mignonne, allons voir si la rose»(1).

Pour montrer de quelle façon l'on peut détacher un *Superius* d'un

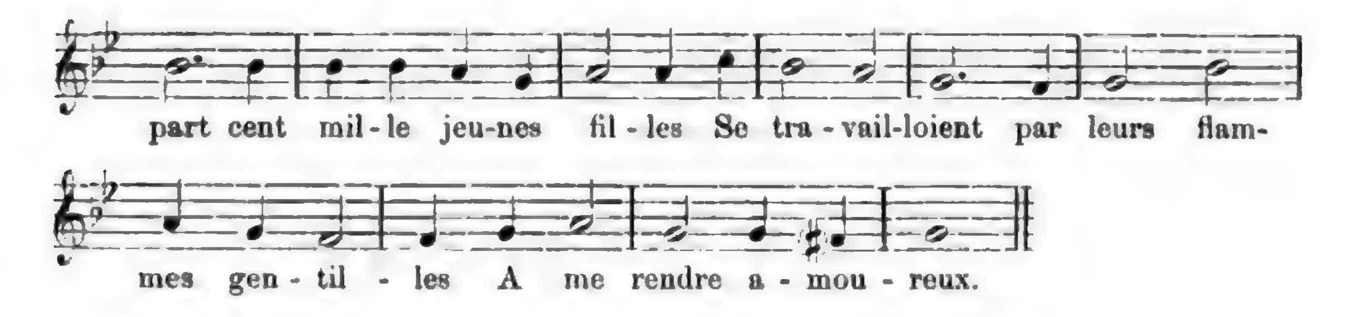
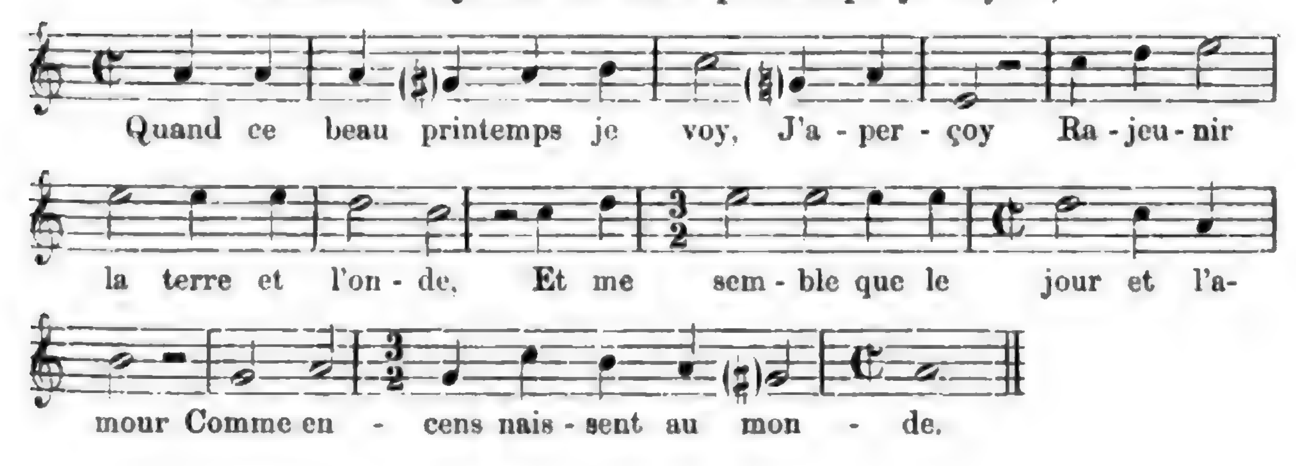
les observations que j'avais présentées à ce sujet; mais j'ai le regret de ne pas admettre, à mon tour, sa rectification. J'ai tout lieu de croire, en effet, que si le luthiste a adopté la variante dont j'avais contesté l'authenticité, c'est tout simplement que, copiant l'*Orchésographie*, il en a reproduit la faute: rien de plus plausible que cette explication, tandis que les raisons critiques qui m'avaient conduit à déterminer le texte musical ainsi que je l'ai fait ne me semblent avoir rien perdu de leur force. Il se trompe d'ailleurs lorsqu'il dit que «l'air de *la Cassandre* est composé sur des vers de Ronsard» (p. 41 de la brochure): les simples indications ci-dessus ont pu lui rappeler qu'en écrivant cette phrase il avait commis une erreur de mémoire.

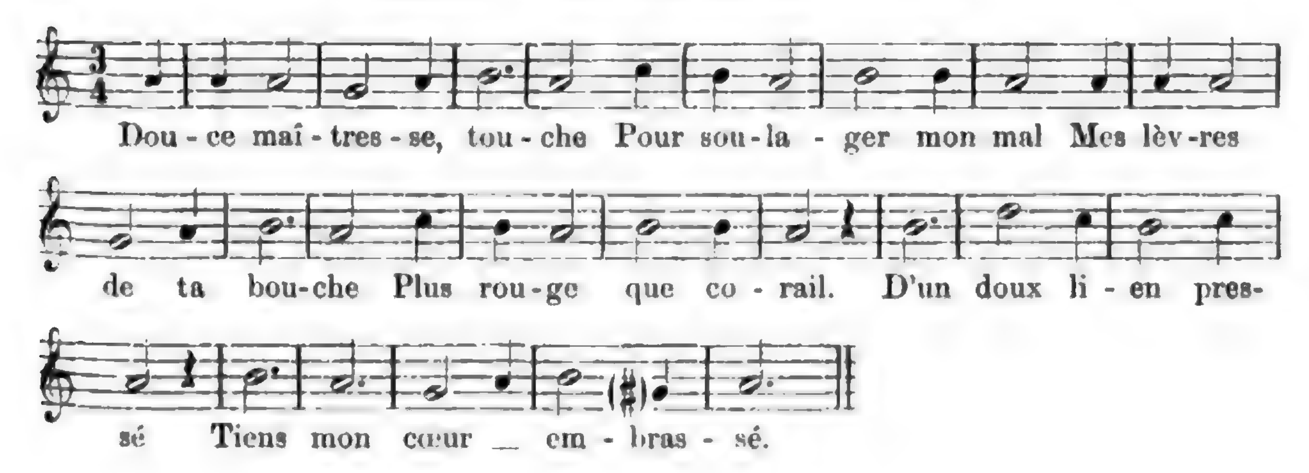
(1) Noté dans l'original en clef d'ut 3[me] ligne, par conséquent une octave au-dessous.

ensemble polyphonique, quel effet produit un tel chant pris isolément et quelle différence sa mélodie savante offre avec le «timbre» populaire, nous allons reproduire le chant de la même ode mis en musique par Costeley, retranchant seulement les répétitions et les silences (en très petit nombre) motivés par le développement harmonique. L'on observera dès l'abord que la différence la plus notable réside en ce que le chant populaire se répète à chaque couplet, tandis que dans la composition savante il se développe d'un bout à l'autre de la poésie.[1])

1) *Musique* de Guillaume Costeley, 1570, 3me livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, par Henry Expert, p. 75.

Cette *Mignonne, allons voir si la rose* est restée, pendant trois siècles et demi, la plus renommée des poésies de Ronsard. On la trouve encore, mise en musique, dans deux ouvrages du XVIII^e siècle à prétentions historiques (généralement peu justifiées): l'*Anthologie française*, et l'*Essai sur la musique* de Laborde. Un simple coup d'œil suffit à démontrer que ni l'une ni l'autre des mélodies ne remonte au temps de Ronsard, et qu'elles furent composées tout exprès pour les livres dans lesquelles elles figurent.

Poursuivons nos citations des *Voix de ville:*

Ode: «Ma petite colombelle».

Chanson: «Quand j'estois libre».

Quand j'es - tois libre et que l'a - mour cru - el - le Ne fust es-
pouse en-core en ma mou-el - le, Je vi - vais bien heu-reux; De tou-tes

Chanson: «Quand ce beau printemps je voy.» [1]

Chanson: «Douce maîtresse touche».



VII.

Ronsard mourut, le 27 décembre 1585, en son prieuré de Saint Cosme en Touraine. Deux mois après, il eut, en la chapelle du collège de Boncour, des funérailles comme on n'en fit jamais à un souverain. Si

1) Le même chant se trouve dans les *Chansons de P. de Ronsard* . . . mises en musique par N. de la Grotte, livre daté de 1575, c'est-à-dire d'une année antérieur au *Voix de Ville* de Chardavoine. C'est là une preuve péremptoire que ce dernier ouvrage est bien un recueil de mélodies répandues dans le public à cette époque, et non une composition originale, comme certains l'ont cru d'après le libellé, fort vague, du titre.

les pompes officielles sont d'ordinaire aussi tôt oubliées qu'accomplies, au contraire la solennité du service funéraire de Ronsard fut telle, le concours de ceux qui tinrent à honneur de s'y rendre fut si considérable, et cela par la qualité des assistants plus encore que par leur nombre, que cette cérémonie causa une profonde impression sur l'esprit des contemporains. Le poète fut célébré par la parole: l'oraison funèbre prononcée par le futur cardinal Du Perron arracha des larmes à tous les auditeurs. Il le fut aussi par la musique: un *Requiem* fut composé tout spécialement pour la circonstance. Cette œuvre eut pour auteur un jeune compositeur qui, pour ses débuts, avait été l'âme musicale de cette Académie de Baïf dont la fondation était encore due à l'influence des idées de Ronsard et de la Pléiade sur l'union de la musique et de la poésie. «Or, tant de poètes qui florissaient alors ne semblaient produire leurs gentillesses que pour les faire vivre sous les airs de Mauduit.» Ainsi s'exprime le P. Mersenne, dans l'*Eloge de Jacques Mauduit, excellent musicien,* qu'il imprima à la fin du premier volume de son *Harmonie universelle.*

«La première pièce qui fit paroistre la profonde science de ses accords, ajoute notre auteur, fut la *Messe de Requiem* qu'il mit en musique et qu'il fit chanter au service de son amy Ronsard, en la célèbre assemblée de la chapelle du Collège de Boncourt, où le grand du Perron se fit admirer par l'Oraison funèbre de ce prodigieux génie de la poésie.»

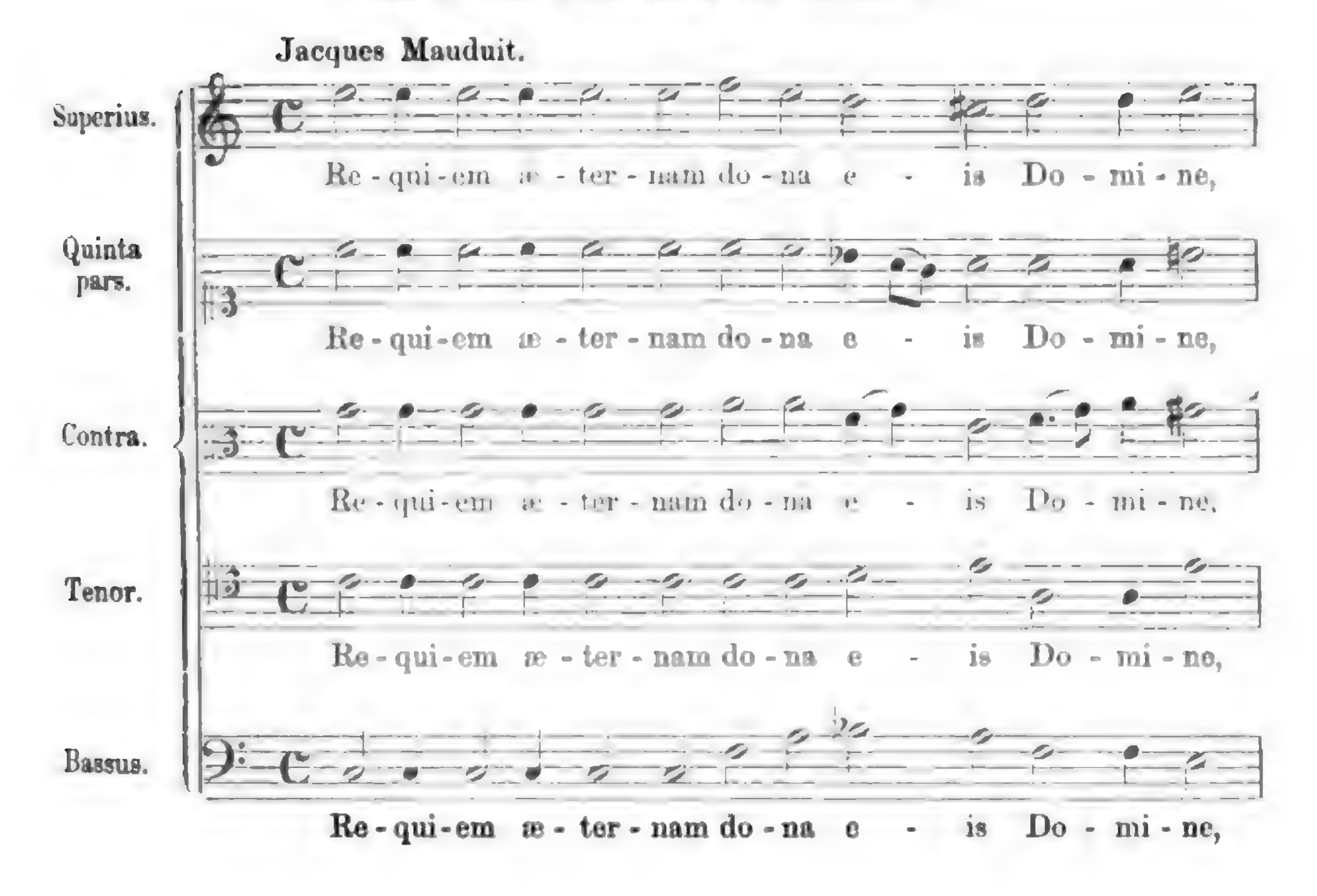
Le livre de Mersenne est de 1636: déjà Malherbe était venu, et c'est dans l'année même que Corneille donna *le Cid.* Et pourtant on vient de voir comment un homme d'esprit supérieur savait encore parler de Ronsard. Ainsi, par la musique, le poète touche à deux siècles. A l'heure de ses débuts, il avait eu pour premier collaborateur le vieux Janequin, le musicien de François I^er^, le chantre de Marignan; puis tous les maitres de son temps avaient tenu à honneur de lui apporter l'hommage de leurs harmonies et d'en orner ses vers. Un plus jeune écrivit les accords funèbres qui retentirent autour de sa dépouille; et voilà que, plus de cinquante ans après sa mort, nous trouvons encore un éloge catégorique sous la plume du plus savant musicien qu'ait connu le nouveau siècle, Mersenne, l'ami de Descartes.

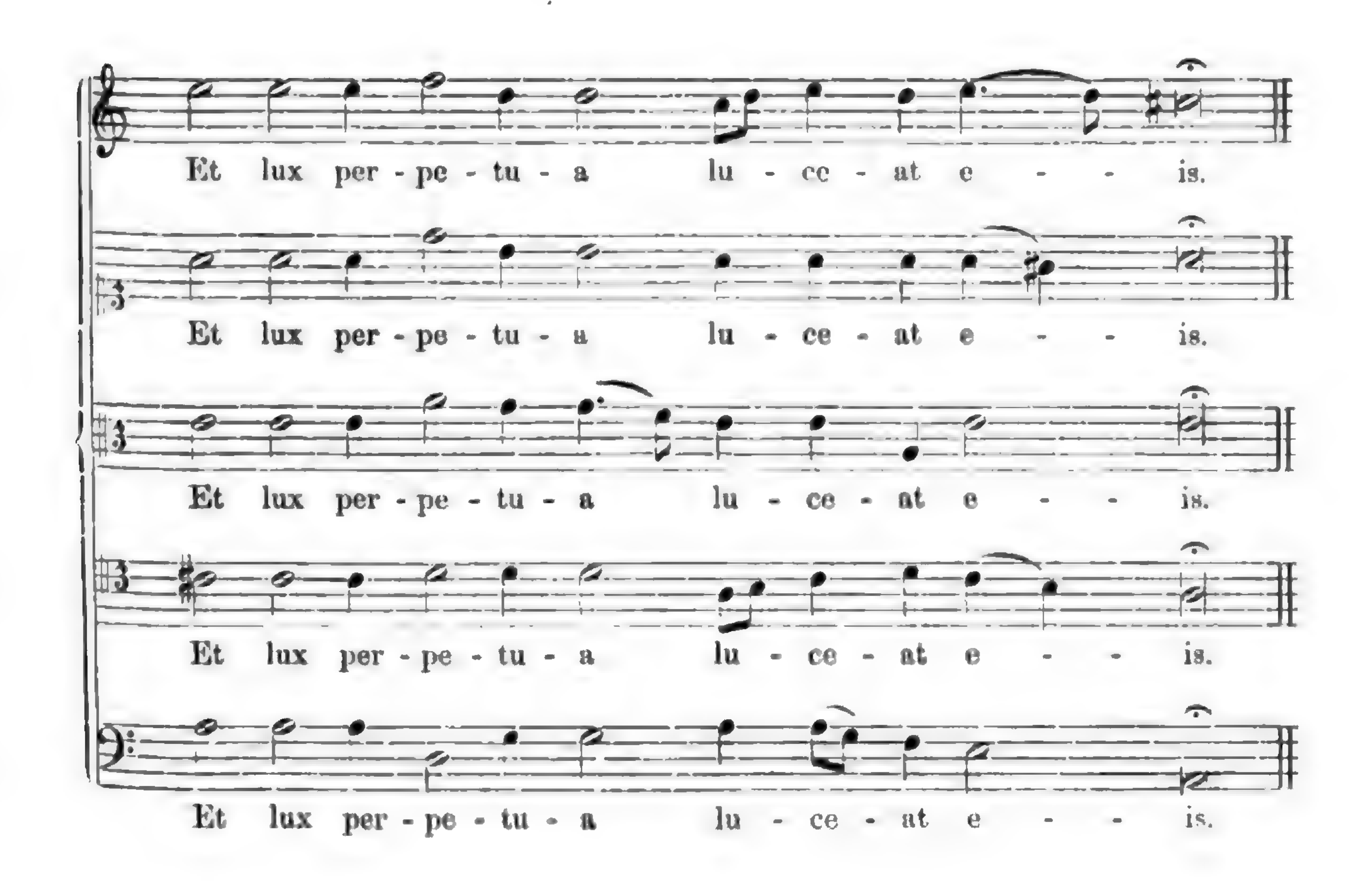
La suite du chapitre de l'*Harmonie universelle* reproduit le répons de Mauduit. Bien que d'un autre style que les chants dont l'examen a fait le principal objet de ce travail, il ne saurait être regardé comme lui étant étranger. Nous rendrons donc à notre tour un dernier hommage en reproduisant, pour terminer, cet hymne funèbre composé, par un de ses derniers fidèles, en l'honneur de Ronsard, poète souverain.

Requiem (Répons de l'Absoute).

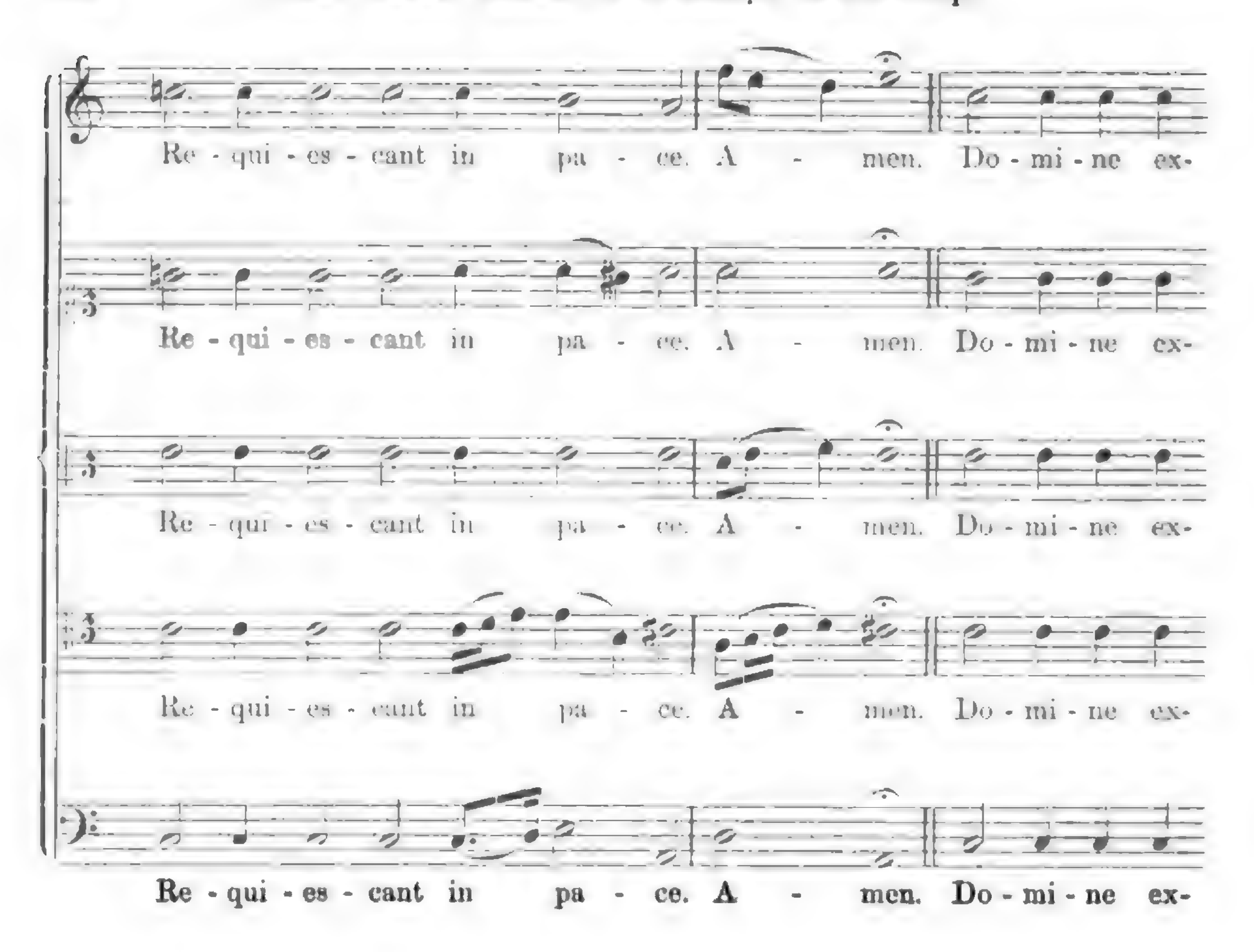
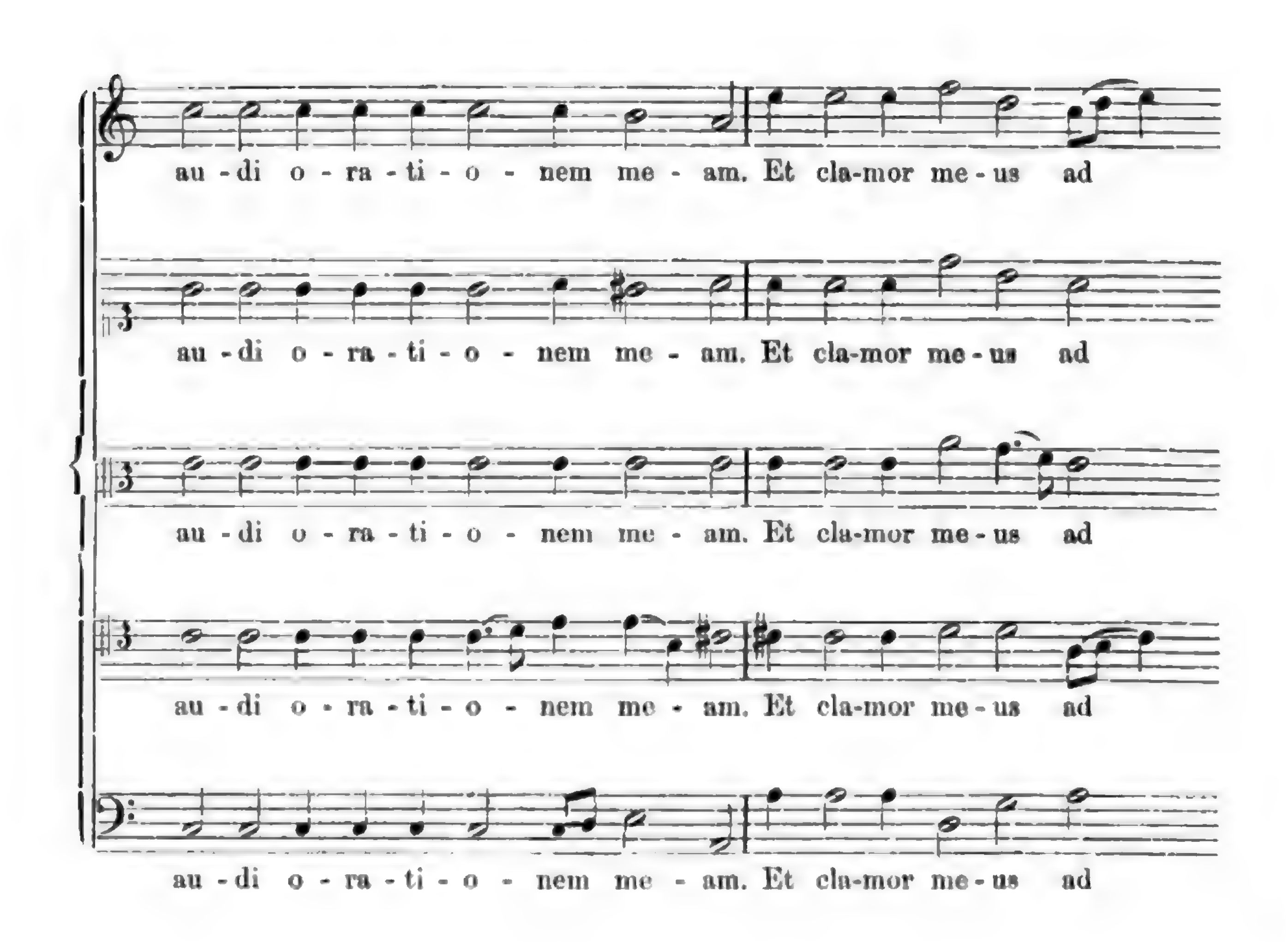
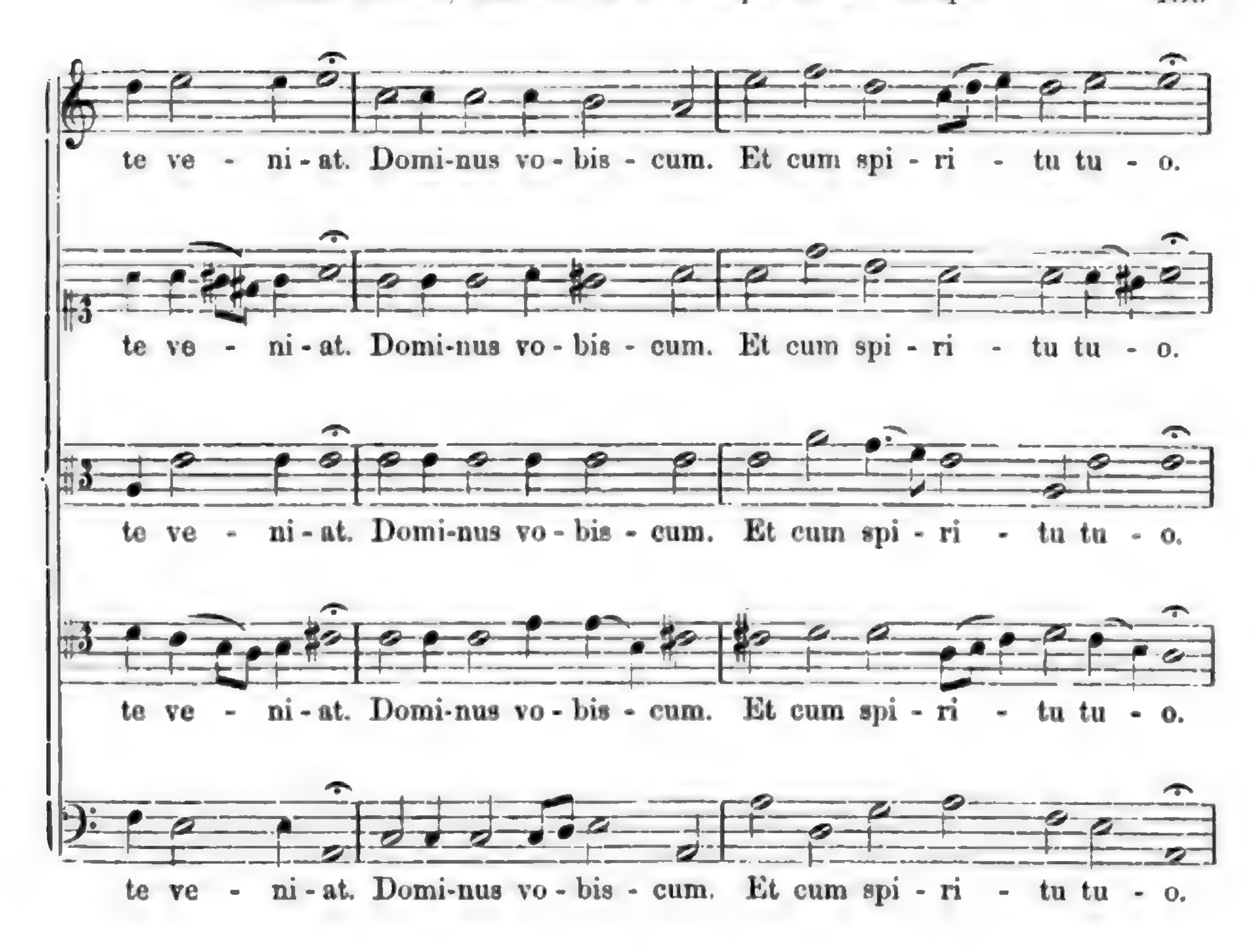
Chanté aux funérailles de Ronsard.

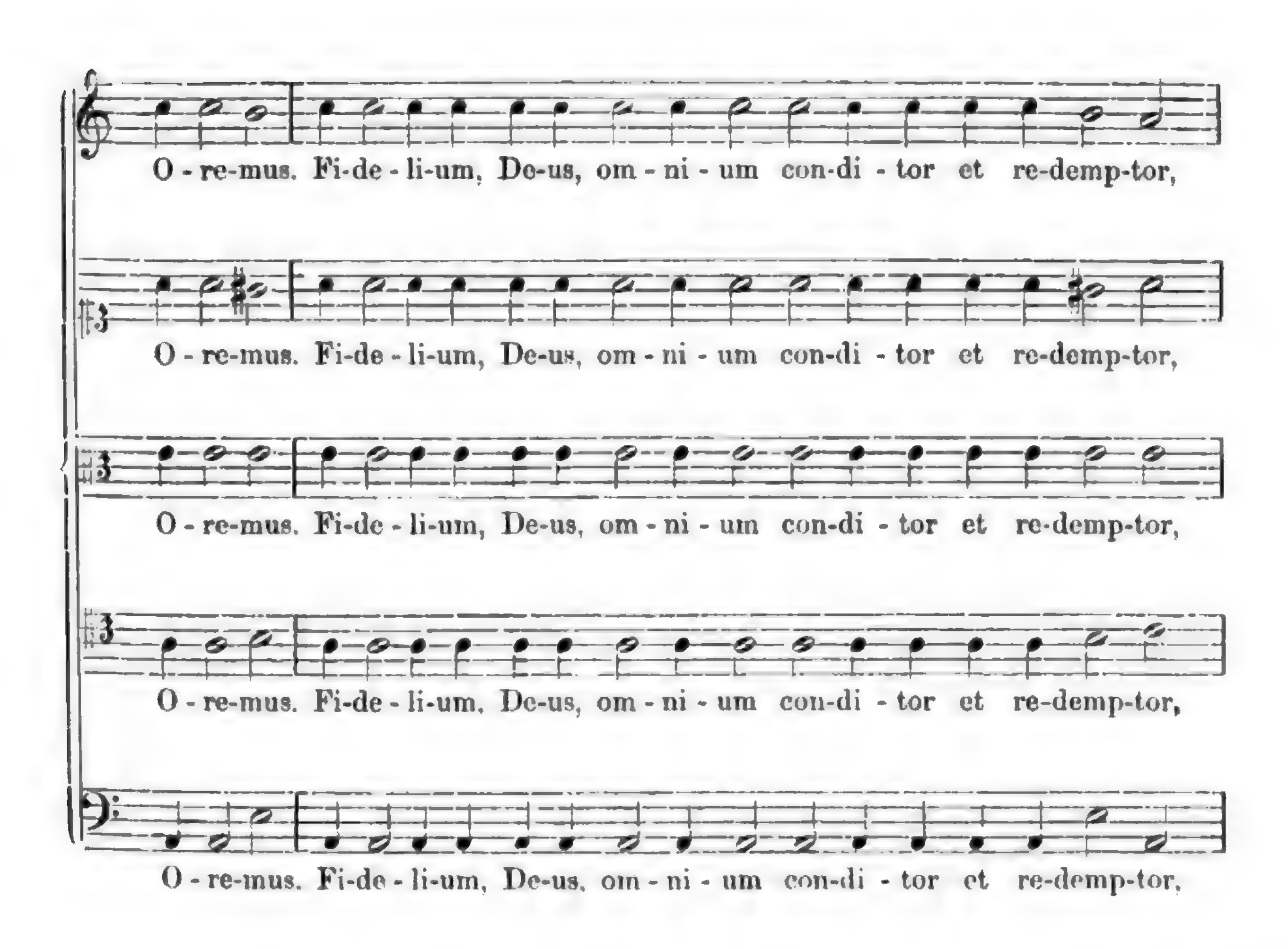
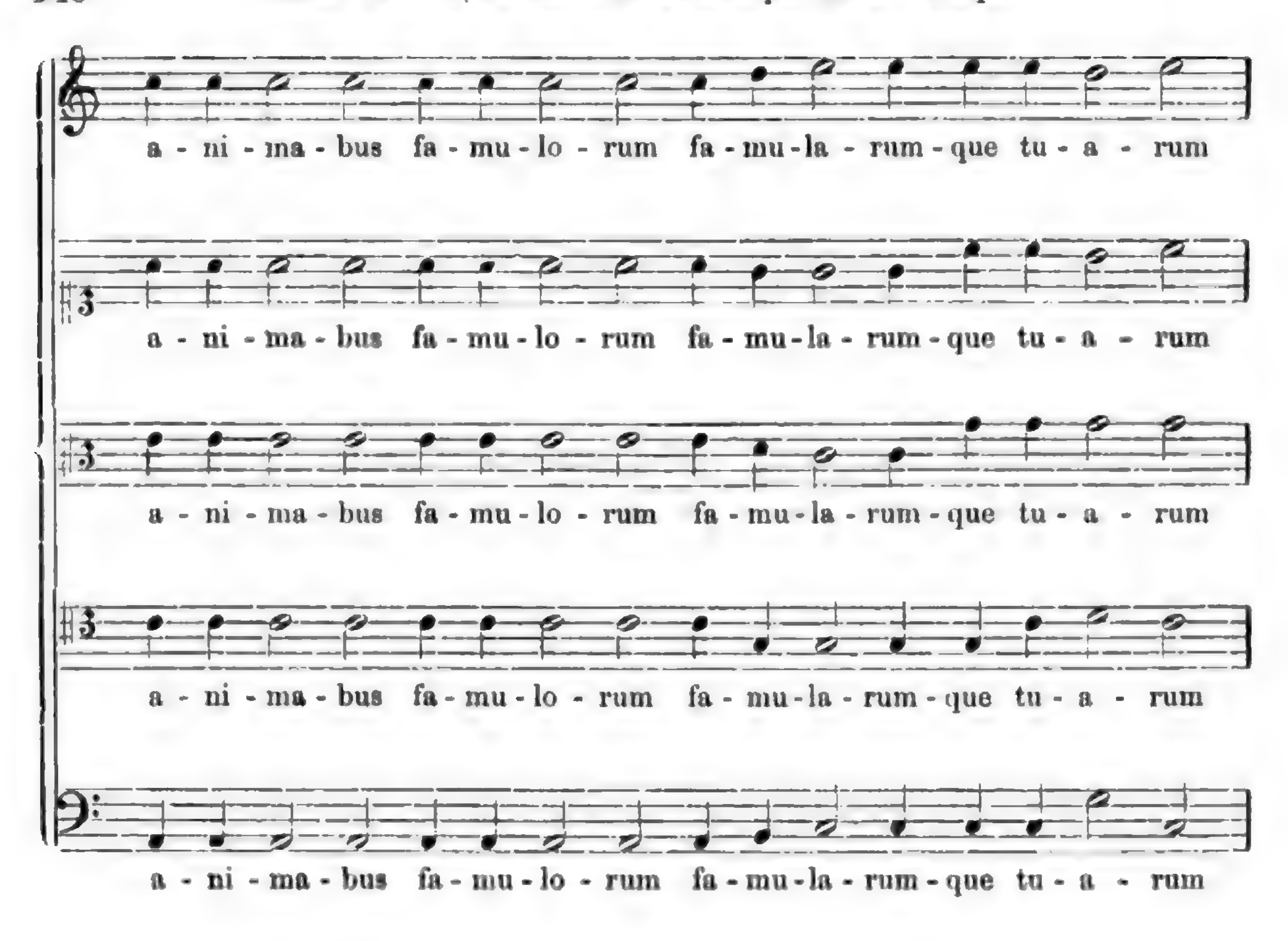
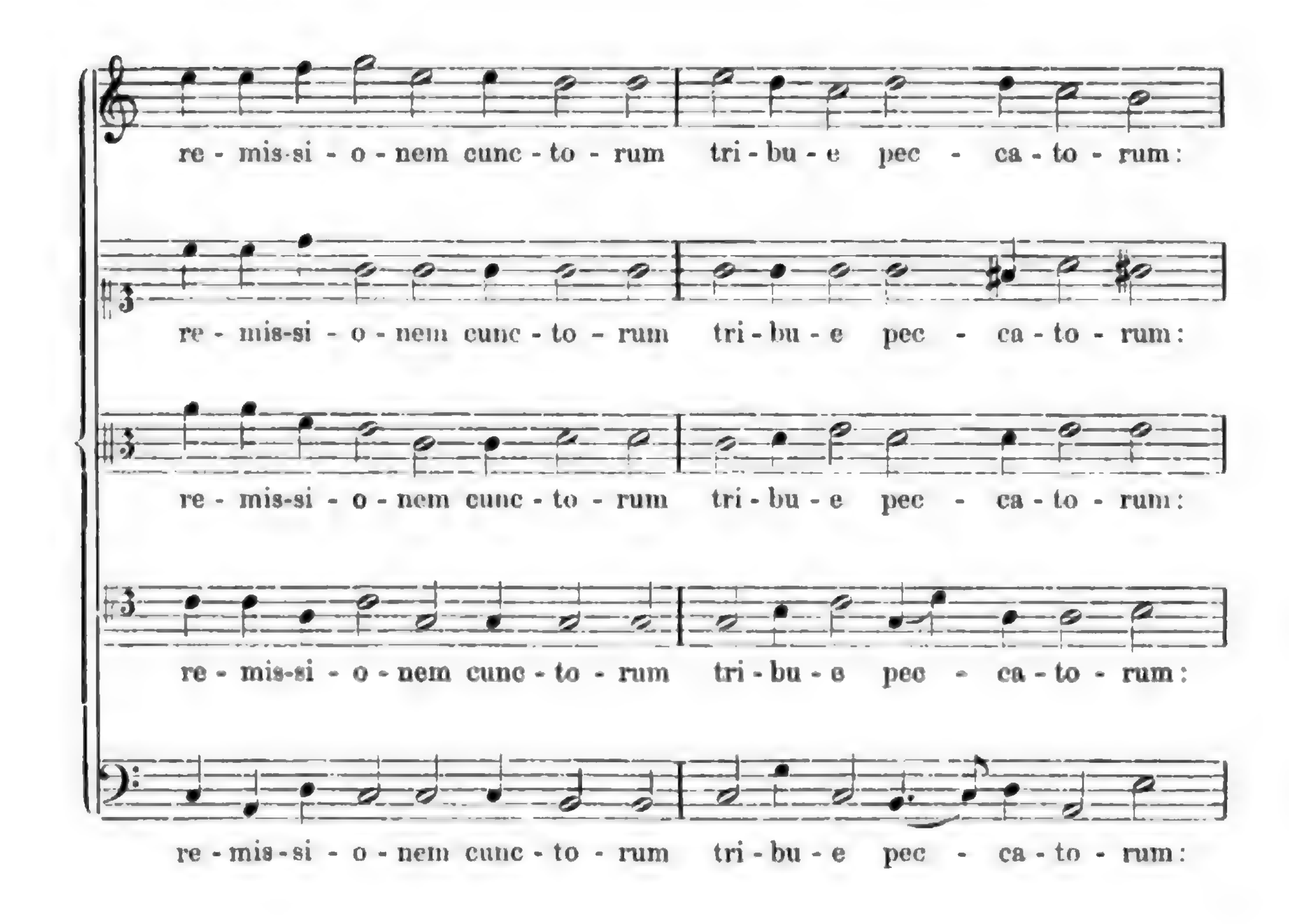
Jacques Mauduit.



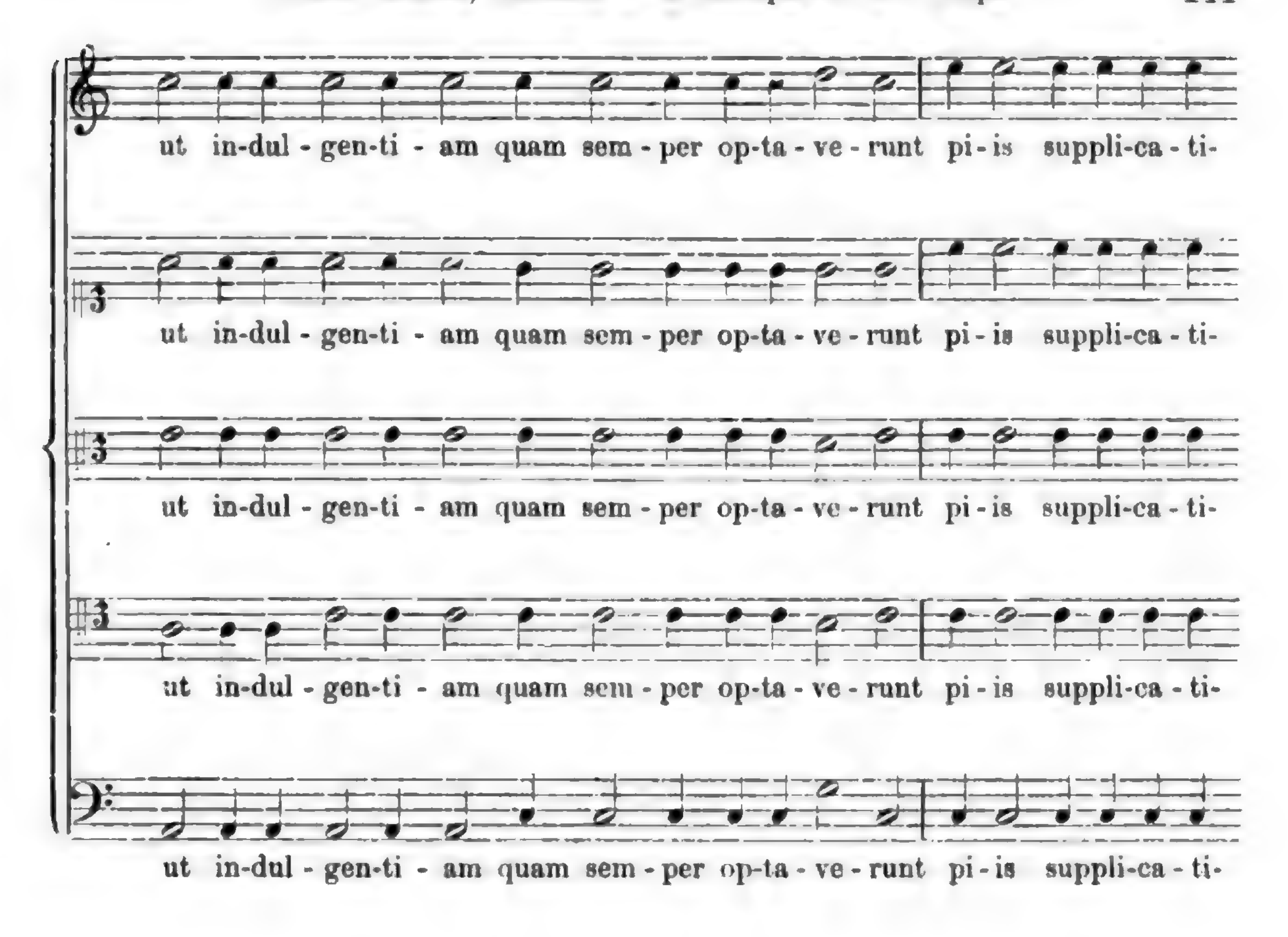


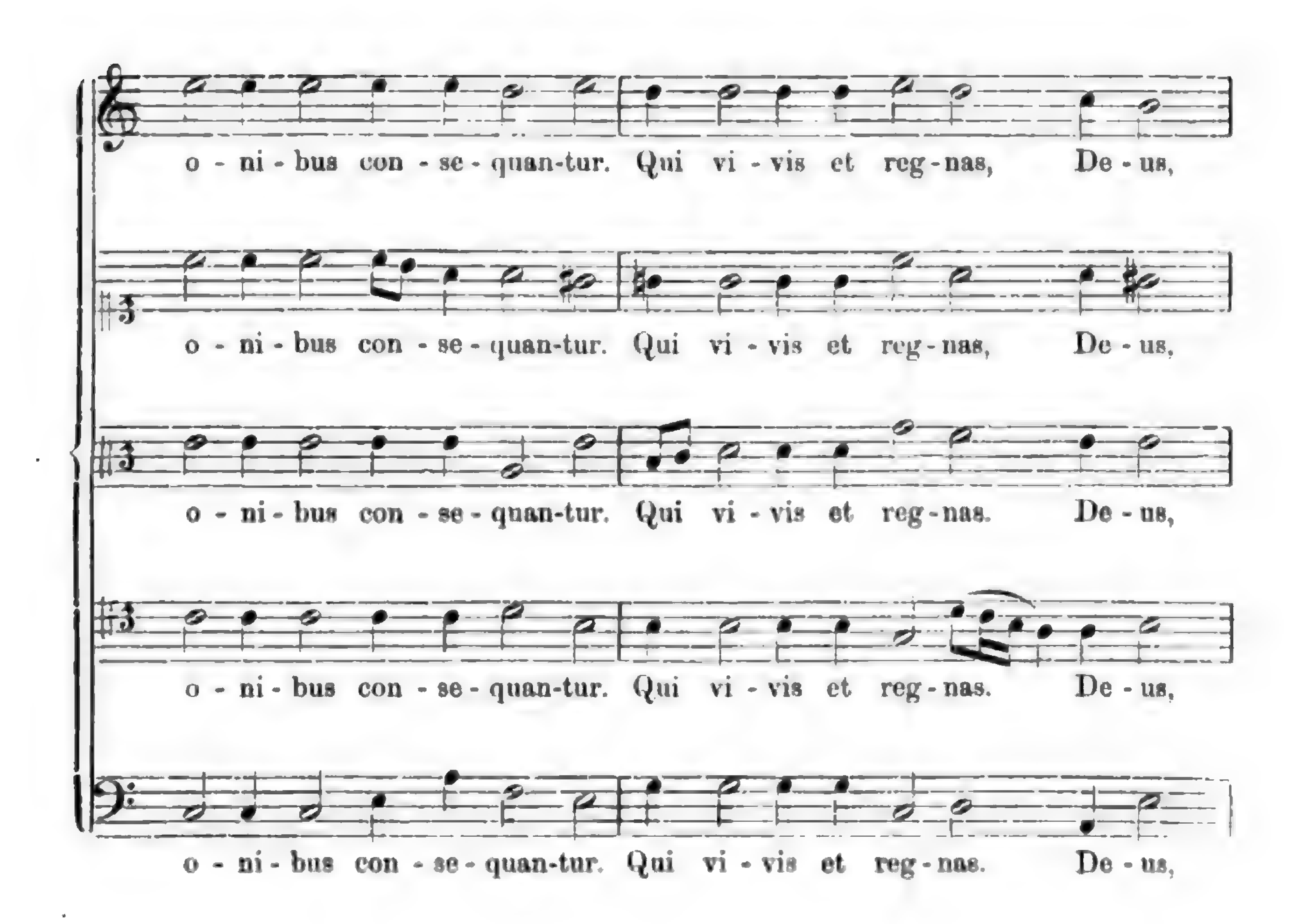
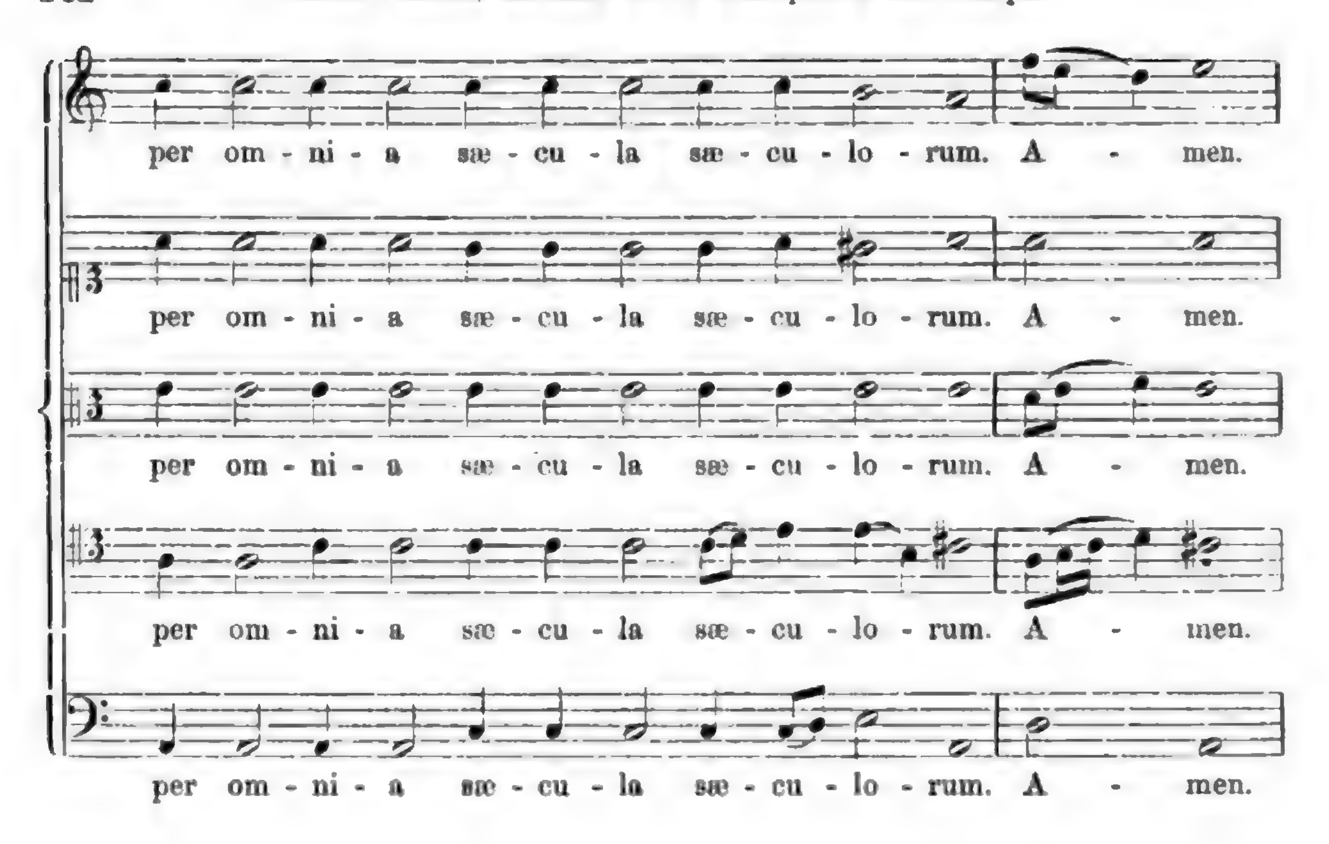
Digitized by Google

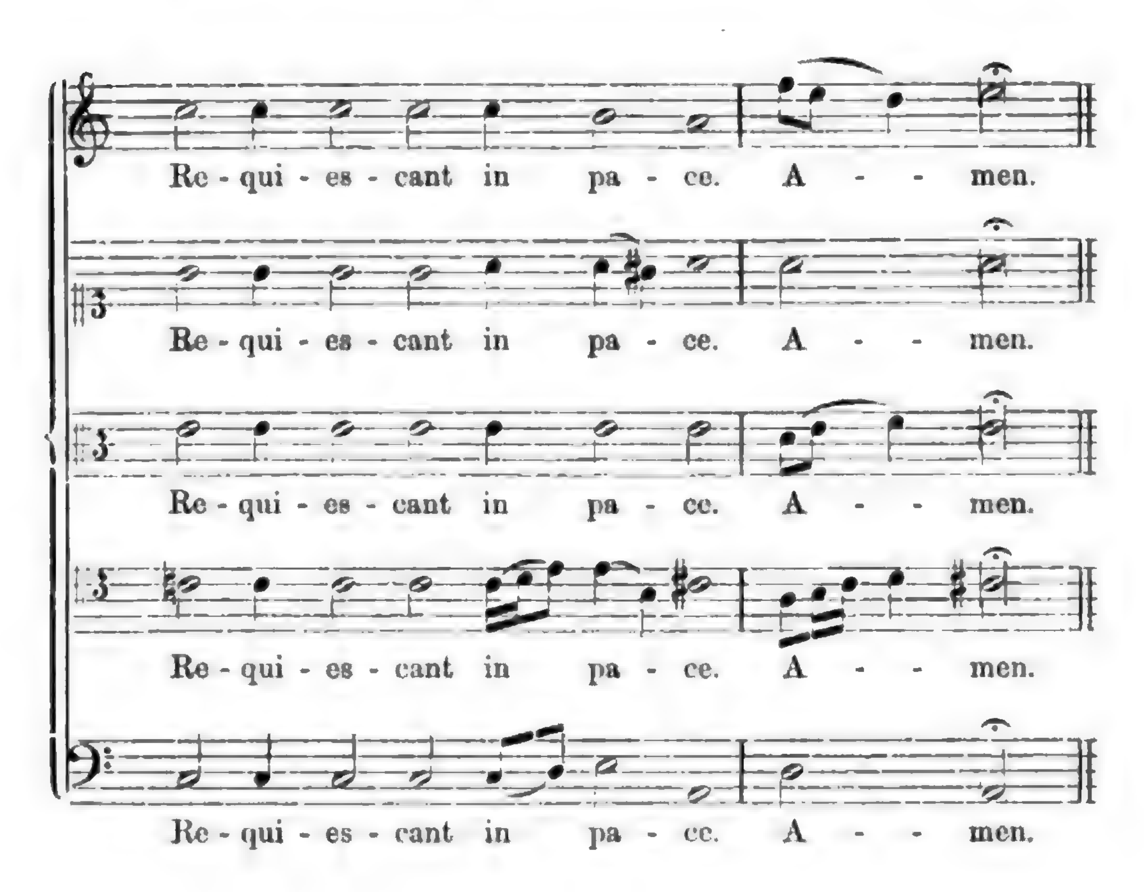

Re - qui - es - cant in pa - ce. A - men. Do - mi - ne ex-
Re - qui - es - cant in pa - ce. A - men. Do - mi - ne ex-
Re - qui - es - cant in pa - ce. A - men. Do - mi - ne ex-
Re - qui - es - cant in pa - ce. A - men. Do - mi - ne ex-
Re - qui - es - cant in pa - ce. A - men. Do - mi - ne ex-

au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad
au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad
au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad
au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad
au - di o - ra - ti - o - nem me - am. Et cla-mor me - us ad

te ve - ni - at. Domi-nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.
te ve - ni - at. Domi-nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.
te ve - ni - at. Domi-nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.
te ve - ni - at. Domi-nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.
te ve - ni - at. Domi-nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.


O - re-mus. Fi-de - li-um, De-us, om - ni - um con-di - tor et re-demp-tor,
O - re-mus. Fi-de - li-um, De-us, om - ni - um con-di - tor et re-demp-tor,
O - re-mus. Fi-de - li-um, De-us, om - ni - um con-di - tor et re-demp-tor,
O - re-mus. Fi-de - li-um, De-us, om - ni - um con-di - tor et re-demp-tor,
O - re-mus. Fi-de - li-um, De-us, om - ni - um con-di - tor et re-demp-tor,



Digitized by Google


ut in-dul - gen-ti - am quam sem - per op-ta - ve - runt pi - is suppli-ca - ti-
ut in-dul - gen-ti - am quam sem - per op-ta - ve - runt pi - is suppli-ca - ti-
ut in-dul - gen-ti - am quam sem - per op-ta - ve - runt pi - is suppli-ca - ti-
ut in-dul - gen-ti - am quam sem - per op-ta - ve - runt pi - is suppli-ca - ti-
ut in-dul - gen-ti - am quam sem - per op-ta - ve - runt pi - is suppli-ca - ti-


o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas, De - us,
o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas, De - us,
o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas. De - us,
o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas. De - us,
o - ni - bus con - se - quan-tur. Qui vi - vis et reg - nas. De - us,

per om - ni - a sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men.
per om - ni - a sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men.
per om - ni - a sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men.
per om - ni - a sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men.
per om - ni - a sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men.


Re - qui - es - cant in pa - ce. A - - men.
Re - qui - es - cant in pa - ce. A - - men.
Re - qui - es - cant in pa - ce. A - - men.
Re - qui - es - cant in pa - ce. A - - men.
Re - qui - es - cant in pa - ce. A - - men.

The Operas of Alessandro Scarlatti

by

Edward J. Dent.

(Cambridge.)

Considering the celebrity which Alessandro Scarlatti enjoyed during his lifetime, he has met with scant justice at the hands of musical historians. The earliest biography of any importance[1]) is that by Gennaro Grossi in the *Biografia degli Uomini illustri del Regno di Napoli* (Naples 1819), some details of which were taken from the meagre reminiscences of Quantz in Marpurg's *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1744—62). Grossi's notice was copied by Villarosa in his *Memorie dei Compositori di Musica del Regno di Napoli* (Naples, 1840), who knowing very little about Scarlatti and apparently caring still less, contributed nothing new. Fétis followed Grossi and Villarosa, adding the anecdote about Corelli; Florimo (*Cenno Storico sulla scuola musicale di Napoli*, Naples 1869—71) followed Fétis, adding a few traditions of the Neapolitan School, and showing more interest though not a very intimate knowledge of the composer's works; F. Gehring in Grove's Dictionary and H. Riemann in his own did little more than condense the biographies of their predecessors. All catalogues of Scarlatti's compositions that have hitherto appeared are very inadequate, and the criticisms of historians of music have suffered from being founded on a more or less incomplete acquaintance with the music criticised. I hope that the following list of those Operas of Alessandro Scarlatti about which definite information is to be had may help to a wider appreciation of the work of one of the most important personalities in the history of modern music. It does not claim to be complete, and is especially deficient with regard to libretti and detached airs; these have presented considerable difficulties, since the former often bear no composer's name, and the latter hardly ever have any indication of the Operas from which they are taken. The list is based entirely on personal investigations, and I have not as yet been able to go over the ground a second time; this would be the only way to clear up many points still obscure, experience having frequently demonstrated to me the truth of the proverb *Chi vuol vada, chi non vuol mandi.*

---

1) Hawkins and Burney say little about him.

L'Aldimiro ovvero Favore per Favore.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale. (Gubbio 1687.)
Brussels, Conservatoire. (Rome, 1688. No composer's name.)
Fragments: British Museum.

The Gubbio libretto informs us that the opera had previously been performed in Naples. For the Roman performance it was somewhat altered by the Papal censure. It was also given at Bologna in the same year.

L'Amazone Guerriera.

Score: Monte Cassino.
Munich, Hof- und Staatsbibliothek (copy from preceding MS.).
Rome, Bibl. S. Cecilia.

Produced at Naples (Royal Palace) in 1689.

L'Amor Generoso.

Score: British Museum.
Libretto: Naples, Regio Collegio di Musica.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1714.

L'Amor Volubile e Tiranno.

Score: Brussels, Conservatoire.
Dresden, Königliche Bibliothek.
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Naples, Regio Collegio di Musica.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in May 1709.

Anacreonte.

Score: Münster i. W., Bibl. Santini.
Libretto: Brussels, Conservatoire. (No composer's name).

Produced at Pratolino in 1698.

Arminio.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale (Naples 19 November 1714, wanting part of Act. III; Rome 1722).
Brussels, Conservatoire (Rome 1722).
Naples, Regio Collegio di Musica.

Puliti mentions a performance at Pratolino in 1703. The preface to the Naples (S. Bartolomeo) libretto states that the comic scenes were taken from other operas already represented elsewhere, but I have not been able to trace them. The opera was revived with considerable alterations at the Sala Capranica in Rome in 1722.

La Caduta de' Decemviri.

Score: British Museum.
Brussels, Bibliothèque Royale.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Libretto: Brussels, Conservatoire. (No composer's name).
Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1697. It appears to have been revived in 1706, as the Brussels score bears that date, and the Naples score bears a partially effaced date of which the figures 17. 6 are decipherable.

Cambise.

Score: Naples, Regio Collegio di Musica.
Libretto: Naples, Regio Collegio di Musica.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) 4 February 1719. The score bears the inscription "Opera 111."

Carlo Re d'Allemagna.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Fragments: Brussels, Bibl. Wagener. } each one air.
Dresden, Königliche Bibliothek }

Produced at Naples (S. Bartolomeo) at the Carnival in 1718. The libretto contains a quite separate set of three comic intermezzi in addition to the usual scenes incorporated in the drama.

Il Ciro.

Score: Brussels, Conservatoire (autograph).
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Fragments: Münster i. W., Bibl. Santini.
Naples, Real Collegio di Musica.

Produced at Rome in 1712. The libretto has designs for the scenery by Juvara. The score is dated October 1711, no doubt the date of composition.

Clearco in Negroponte.

Score: Modena, Biblioteca Estense.
Libretto: Brussels, Conservatoire.
Modena, Bibl. Estense.

Produced at Naples (Royal Palace) 21 December 1686 for the birthday of the Queen Dowager Marianna of Austria.

Dafni e Galatea.

Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.
Paris, Conservatoire.

Produced at Naples in 1700, according to the Paris MS. which describes the work as "Opera boscareccia". The Dresden MS. has no air in common with the Paris MS. consisting of comic scenes only, and is called "La Dafni", but it can hardly be doubted that both selections are taken from the same opera, of which the Paris MS. probably gives the more correct title.

Dal Male il Bene.

Score: Monte Cassino (partly autograph).
Libretto: Brussels, Conservatoire (Naples, Royal Palace 1687).
Fragments: British Museum.

The Monte Cassino MS. bears the title "*Tutto il Male che vien, non vien per nuocere*," but corresponds exactly to the libretto "Dal Male il Bene," with the addition of a comic prologue (autograph, as also a Sinfonia, and new music to three airs) which was added for a performance in honour of the Spanish Viceroy, Don Gasparo d'Haro y Guzman. The prologue calls upon the singers, as well as Scarlatti, by name as follows: *Parabis, Scarlatti, l'Aquilano, Paoluccio, Margherita, il ragazzo*, who is also abbreviated as *Nicol.*, and *Matteuccio*. Of these I can identify three only, Domenico L'Aquilano, Nicolo Grimaldi, and Matteo Sassani, who were all singing at Naples in 1697 and 1698. Florimo from whom I take this information, gives no singers' names before 1696, but this revival of "Dal Male il Bene" could hardly have taken place earlier, since Nicolo Grimaldi is heard of for the first time in 1694 when he was at Rome. It seems doubtful whether the 1687 performance was the first, the style of the music pointing to a rather earlier date.

La Didone Delirante.

Fragments: Naples, Regio Collegio di Musica.

An opera *Didone Delirante* was given at Venice in 1686 with music by Carlo Pallavicino, the libretto of which (in the Brussels Conservatoire) contains two airs in common with the selection of twenty by Scarlatti at Naples. The libretto of Scarlatti's *Emireno* alludes to the previous production at S. Bartolomeo of *Didone Delirante* and *Comodo Antonino*. I have found no traces whatever of *Comodo Antonino* by which its composer might be identified, but Florimo attributed it to A. Scarlatti, on the ground that he was writing operas for S. Bartolomeo at that time (i. e. about 1697). It therefore seems more probable that this *Didone Delirante* (Naples 1695 or 1696?) was Scarlatti's setting, than that it was a revival of Pallavicino's mentioned above. It was no doubt the same drama, with most of the airs altered, as was common in such a case. Fétis appears to have confused this opera with *Didone Abbandonata*, Metastasio's first drama, set to music for the first time by Sarri in 1724. A. Scarlatti never set any libretto of Metastasio.

La Donna ancora è fedele.

Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).
Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.

Produced at Naples in 1698; at S. Bartolomeo, since the dedication is signed by the impresario N. Serino.

Digitized by Google

L'Emireno ovvero Il Consiglio dell' Ombra.

Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).
Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1697.

Gli Equivoci in Amore ovvero La Rosaura.

Score: British Museum (two copies, representing two different performances).
Libretto: Brussels, Conservatoire.
Fragments: Florence, Regio Istituto Musicale.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Paris, Conservatoire (Acts I & II complete).
Rome, Biblioteca Barberini.

Performed at the French Embassy in Rome on the occasion of a double marriage in the Ottoboni family in 1690. It was also performed at the Royal Palace in Naples the same year[1]): it is not known which was the earlier production.

Gli Equivoci nel Sembiante ovvero L'Errore Innocente.

Score: Bologna, Liceo Musicale (wants overture).
Brussels, Conservatoire.
Modena, Biblioteca Estense.
Venice, Biblioteca Marciana (containing an air in Act II, sc. I, "Fo per gioco il pescatore" which is not in any other score).
Libretto: Bologna, Liceo Musicale (Bologna 1679, Rome 1679, Ravenna 1685).
Brussels, Conservatoire (Monte Filottramo, 1680).
Modena, Biblioteca Estense. (No composer's name in any libretto).

This, the first known opera of A. Scarlatti, was produced 8 February 1679 at the Collegio Clementino in Rome, before Queen Christina of Sweden and was transferred later to the Teatro Capranica[2]). It enjoyed a great popularity: witness the lines from L'Honesta negli Amori quoted above, and the performances at Bologna (Teatro Formigliari), Naples, Monte Filottramo, and Ravenna: it was also probably given about the same time at the Contarini theatre at Piazzola near Venice[3]).

L' Eraclea.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale (Parma 1700).
Brussels, Conservatoire (Parma 1700).
Fragments: Brussels, Bibliothèque Royale (overture and all the airs. No recitatives).

1) B. Croce, *I teatri di Napoli nei sec. XV—XVIII*, Naples 1891.

2) A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Rome 1888, and articles in *L'Opinione*, Rome, January, 1882.

3) T. Wiel, *Catalogo dei Codici Contariniani nella Biblioteca Marciana.*

Digitized by Google

Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Paris, Conservatoire.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1700. It was given the same year at Parma with additions by Bernardo Sabadini.

Il Figlio delle Selve.

Score: Paris, Conservatoire.
Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).

Produced at Rome in 1687. The representation assigned by Ademollo to Florence in 1688 may possibly have taken place at Pratolino, where an opera by Scarlatti (title unknown) was given that year[1].

Flavio.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Fragments: Modena, Biblioteca Estense.

Produced at Naples (Regio Teatro, i. e. S. Bartolomeo) 6 November 1688 for the birthday of Charles II.

Il Flavio Cuniberto.

Score: Oxford, Christchurch.
Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).
Fragments: Münster i. W., Bibliothek Santini.

Flavio and *Flavio Cuniberto* are two entirely different operas. The Brussels libretto (Rome, Teatro Capranica 1696) probably does not represent the first production, as the dedication alludes to the previous success of the piece elsewhere, and the text differs slightly from that of the score. The fragments at Münster consist of 16 airs with the title "*Scelta d' arie dell' Opera Intitolata il Flavio Cuniberto nuovamente composta in musica dal Signor Alessandro* Scarlatti *e rappresentata in Pratolino per ordine dell' Altezza Serenissima di Ferdinando di Medici Grã Principe di Toscana in quest' anno 1702*". Ademollo mentions a performance at Rome (Teatro Tordinona) in 1695.

Gerone Tiranno di Siracusa.

Score: Oxford, Christchurch.
Fragments: Naples, Regio Collegio di Musica.

The score bears the words, "Posta in musica dal Sig. Alessandro Scarlatti 1692 e scritta 1693"; Ademollo[2] says that it was performed at Rome in 1694. Probably it was produced in Naples first.

1 L. Puliti, *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando de' Medici Granprincipe di Toscana*, Florence 1874.

2 L'Opinione, Rome, 20 January 1882.

Digitized by Google

La Griselda.

Score: Berlin, Königliche Bibliothek.
British Museum (autograph).
Brussels, Conservatoire (copy from Berlin).
Munich, Hof- und Staatsbibliothek (copy from Berlin).
Münster i. W., Bibliothek Santini.
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Fragments: Paris, Conservatoire.

Produced at Rome (Capranica) at the Carnival in 1721.

L'Honestà negli Amori.

Score: Modena, Biblioteca Estense.
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Brussels, Conservatoire.
Fragments: British Museum.
Paris, Conservatoire.

Produced at Rome, 6 February 1680, probably at the Teatro Capranica.

L'Humanità nelle Fere ovvero Il Lucullo.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale.

Performed at Naples (S. Bartolomeo) in 1708 with additions by Vignola, so that its first production was probably earlier and possibly under a different title[1].

Gli Inganni Felice.

Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).
Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.

Produced at Naples (Royal Palace and S. Bartolomeo) in 1699.

Laodicea e Berenice.

Score: Paris, Bibliothèque Nationale.
Libretto: Modena, Biblioteca Estense.
Fragments: British Museum.
Brussels, Bibliothèque Royale.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Paris, Conservatoire.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1701. The music appears to have undergone some modifications in the course of this one season: the Naples

1) **Vignola** added comic scenes to Lotti's "L'inganno vinto dalla regione" for a performance at Naples in the same year, and apologises in the preface for doing so, saying that it was necessary owing to the taste of the time and place, of the actors and audience. If his additions to Scarlatti's opera were in the nature of comic scenes, we may be sure that the opera was not written originally for Naples; comic scenes were a necessity at Naples, and Scarlatti wrote them as well as anybody. It was probably written for Pratolino, considering Scarlatti's relations with Rome and Pratolino at this time (see his letters to Ferdinand III quoted by **Puliti**).

Digitized by Google

fragments include some airs added in June 1701 which are not in the libretto or in the Paris score.

Lucio Manlio l'Imperioso.

Produced at Pratolino in 1705. It was Scarlatti's 88th opera.

Marco Attilio Regolo.

Score: British Museum (autograph).
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Brussels, Conservatoire.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Fragments: British Museum.
Brussels, Conservatoire.
Paris, Conservatoire.

Produced at Rome (Capranica) at the Carnival in 1719. The revival at Bologna in 1724 was a pasticcio.

Massimo Puppieno.

Score: Monte Cassino.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) 26 December 1695[1].

Il Mitridate Eupatore.

Score: Berlin, Königliche Bibliothek.
Paris, Conservatoire (copy of preceding).
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Venice, Biblioteca Marciana.
Fragments: Brussels, Bibliothèque Royale.

Produced at Venice (S. Giovanni Crisostomo) in 1707.

Le Nozze con l'inimico ovvero L'Analinda.

Score: Paris, Bibliothèque Nationale.
Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).
Fragments: British Museum.
Dresden, Königliche Bibliothek.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1695.

Odoardo.

Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).
Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Paris, Conservatoire.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1700.

Il Pastor di Corinto.

Score: Brussels, Bibliothèque Royale.
Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).

1 Florimo.

Digitized by Google

Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.
Paris, Conservatoire.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1701.

Il Pirro e Demetrio.

Score: Brussels, Bibliothèque Royale.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Libretto: Brussels, Conservatoire (Rome 1696: no composer's name).
Fragments: British Museum.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in February 1694. It was given at Rome (Capranica) in 1696, and in London 14 December 1708 in an English adaptation by Swiny and Haym.

Il Pompeo.

Score: Brussels, Bibliothèque Royale.
Libretto: Bologna, Liceo Musicale (Leghorn 1688).
Brussels, Conservatoire (Rome 1683 and Naples 1684).
Naples, Regio Collegio di Musica.
Fragments: Münster i. W., Bibliothek Santini.
Oxford, Christchurch.
Paris, Conservatoire.
Venice, Biblioteca Marciana.

Produced at Rome (Teatro Colonna) in 1683[1]; at Naples (Royal Palace and S. Bartolomeo) in 1684.

Il Prigionero Fortunato.

Score: British Museum.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Libretto: Bologna, Liceo Musicale. } (No composer's name).
Brussels, Conservatoire. }
Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.
Paris, Bibliothèque Nationale.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) 14 December 1698.

La Principessa Fedele.

Score: Brussels, Bibliothèque Royale.
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Naples, Regio Collegio di Musica.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) at the Carnival in 1710.

Il Rodrigo.

Score: Paris, Conservatoire.

From the style of the music it was composed probably about 1680 — 1685.

La Rosaura. See *Gli Equivoci in Amore.*

1) Ademollo.

Digitized by Google

La Rosmene overo L'Infedeltà Fedele.

Score: Münster i. W., Bibliothek Santini.
Libretto: Brussels, Conservatoire (Naples 1688, Florence 1689; no composer's name).

The score differs slightly from both libretti — it is possible that the performance in the Royal Palace at Naples in 1688 was the first production, the libretto agreeing with the cuts that were made in performance.

Scipione nelle Spagne.

Score: British Museum.
Brussels, Bibliothèque Royale.
Libretto: Naples, Regio Collegio di Musica.
Fragments: Monte Cassino.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) 21 January 1714. The comic scenes were revived at Bologna in 1730 under the title of "La Dama Spagnuola ed il Cavalier Romano".

La Statira.

Score: British Museum.
Brussels, Conservatoire (copy from Munich MS.).
Dresden, Königliche Bibliothek (copy from Munich MS.).
Munich, Hof- und Staatsbibliothek.
Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).
Fragments: Naples, Regio Collegio di Musica.

Produced at Rome (Teatro Tordinona) in 1690.

Il Gran Tamerlano.

Produced at Pratolino in 1706 [1]).

Telemaco.

Score: Münster i. W., Bibliothek Santini.
Paris, Conservatoire.
Vienna, Hofbibliothek (autograph).
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Brussels, Conservatoire.
Fragments: Florence, Regio Istituto Musicale.

Produced at Rome (Capranica) in 1718. The libretto states that it was Scarlatti's 109th opera.

La Teodora Augusta.

Score: Florence, Regio Istituto Musicale.
Oxford, Christchurch.
Libretto: Brussels, Conservatoire (no composer's name).

Produced at Rome (Capranica) in 1693.

1) Puliti.

Digitized by Google

Il Tigrane ovvero L'Equal Impegno d'Amore.

Score: Florence, Regio Istituto Musicale (copy from Naples MS.).
Naples, Regio Collegio di Musica.
Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Naples, Regio Collegio di Musica.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) at the Carnival in 1715. The libretto states that it was Scarlatti's 106th opera.

Tiberio Imperatore d'Oriente.

Fragments: Naples, Regio Collegio di Musica.
Paris, Conservatoire.

Produced at Naples (Royal Palace) 8 May 1702[1].

Tito Sempronio Gracco.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale. } (Rome 1720.)
Brussels, Conservatoire. }
Fragments: Dresden, Königliche Bibliothek.
Münster i. W., Bibliothek Santini.
Naples, Regio Collegio di Musica.
Paris, Conservatoire.

Produced at Naples (S. Bartolomeo) in 1702[2]. The Dresden and Naples MSS. represent this performance. The Münster and Paris MSS. represent the revival at Rome (Capranica) in 1720, for which several entirely new airs were written.

Il Trionfo d'Onore.

Score: British Museum.
Libretto: Naples, Regio Collegio di Musica.

Produced at Naples (Teatro dei Fiorentini) in 1718. It was Scarlatti's 110th opera.

Il Trionfo della Libertà.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale.
Venice, Biblioteca Marciana.
Fragments: Brussels, Bibliothèque Royale.

Produced at Venice (S. Giovanni Crisostomo) in 1707, after "Mitridate", since the selection of airs in the Fétis collection is inscribed "*opera seconda*".

Turno Aricino.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale. } (Rome 1720.
Brussels, Conservatoire. }
Fragments: Münster i. W., Bibliothek Santini.
Paris, Conservatoire.

Produced at Pratolino in 1704[3]. The Münster and Paris MSS. re-

1) Croce. 2) Croce. 3) Puliti.

present the revival at Rome (Capranica) in 1720, and the style of the music points to as complete a re-composition as took place for the revival of "Tito Sempronio Gracco". The Royal Library at Berlin possesses a setting by A. Scarlatti of the air "*Chi mi dice*" which differs from that in the other MSS., but which from its style could hardly have been written as early as 1704.

La Virtù negli Amori.

Libretto: Bologna, Liceo Musicale.

"*Componimento musicale fatto cantare dall' Eccellenza del Signor D. Andrea de Melo de Castro, Ambasciatore Ordinario della Maestà del Re di Portogallo in occasione di publica gioia per il solenne Possesso preso della Santità di N. S. Papa Innocenzo Decimo Terzo nel giorno 16 di Novembre dell' anno 1721.*"

La Virtù Trionfante de l' Odio e de l'Amore.

Libretto: Brussels, Conservatoire.
Naples, Regio Collegio di Musica.

Produced at Naples (Royal Palace) 3 May 1716 to celebrate the birth of the Archduke Leopold. It was afterwards transferred to S. Bartolomeo[1]. The Prologue is expressly stated to be the composition of Scarlatti.

The following operas were written in collaboration: —

La Santa Genuinda.

Score: British Museum.
Munich, Hof- und Staatsbibliothek.
Paris, Conservatoire.
Libretto: Brussels, Conservatoire.
Munich, Hof- und Staatsbibliothek.

"Dramma sacro" produced at Rome in 1694. Act I by Giovanni del Violone, Act II by A. Scarlatti, Act III by Carlo Francesco Pollarolo.

Giunio Bruto ovvero La Caduta di Tarquinij.

Score: Vienna, Hofbibliothek.

Act I by Carlo Cesarini, Act II by Antonio Caldara, Act III by A. Scarlatti.

Scarlatti also added airs to the following operas by other composers: —

Odoacre. (Legrenzi.)

Libretto: Naples, Regio Collegio di Musica.

Naples (S. Bartolomeo) 1694.

1 Croce.

La Pastorella. (Act I by Cesarini, Act II by Giannino, Act III by "Signor Bononcini".)

Fragments: British Museum.

Represented by marionettes in the palace of the Venetian Ambassador at Rome in 1705.

Porsenna. (Lotti.)

Score: British Museum.

"An opera in 3 acts ascribed doubtfully in the fly-leaf to Scarlatti or Lotti. Clément and Larousse (Dict. Lyrique p. 539) attribute the opera to the latter; adding that when is was produced again at Naples, Scarlatti appended certain pieces to the work. Which of the recensions is represented by the present copy does not appear." (Extract from British Museum Catalogue.)

The following operas have been ascribed to A. Scarlatti: —

Aiace.

Etio.

Penelope la Casta.

The libretti of these three operas are in the Brussels Conservatoire. No composer's name is mentioned; but A. Wotquenne attributed them to A. Scarlatti, following Florimo who professed to have found fragments of them in the Collegio di Musica at Naples. I have not been able to identify them there, or to find any air by A. Scarlatti which belongs to them in any library.

Comodo Antonino and *Mucio Scevola* were attributed by Florimo to A. Scarlatti, on the rather inadequate ground that he was writing operas for S. Bartolomeo (where these two were produced) at the time.

Il Medo (score in the Paris Conservatoire) was attributed to A. Scarlatti by Fétis. The music points undoubtedly to a later composer; the name of Scarlatti has been written in by a later hand.

Merope (Fétis and Florimo) was by Giuseppe Scarlatti.

Tolomeo (Paris, Conservatoire) was by Domenico Scarlatti.

Olitorio and *Tersite* are obviously mistakes for *Odoardo* and *Telemaco* in which Tersite is a character.

Teodosio is mentioned by Croce and Florimo as being performed at Naples (S. Bartolomeo) in January 1709. I have found no other trace of it, and am inclined to think it a mistake for the oratorio *Il Martirio di Santa Teodosia.*

Annibale (so described in the British Museum Catalogue) is a selection of airs from *Marco Attilio Regolo.*

My thanks are due to the librarians of the various libraries mentioned for much kind and courteous assistance, also to Comm. Alessandro Kraus and Prof. A. Scontrino (Florence), and especially to M. Alfred Wotquenne (Brussels) who generously placed at my disposal much valuable information, and whose *Catalogue des livrets italiens du XVII^e siècle* (Brussels, 1901) enabled me to identify many anonymous libretti.

Digitized by Google

Mily Balakireff

par

Rosa Newmarch.
(Londres.)

On voit apparaitre parfois dans l'art, comme dans la littérature, des hommes exceptionnels, initiateurs, dont l'influence semble hors de toute proportion avec l'étendue et le succès de leurs œuvres. Tel fut Keats, qui fit souche de toute une école de romanticisme anglais. Tel fut Liszt, dont les compositions, longtemps enterrées dans un froid oubli, furent bientôt reconnues comme germes d'une forme de symphonie nouvelle et affranchie. Tel aussi est Balakireff, à qui la musique nationale des Russes doit sa seconde renaissance. Balakireff n'avait que dix-huit ans lorsqu'il vint, en 1855, de Nijny-Novgorod à Pétersbourg, muni d'une recommandation pour Glinka. Quoiqu'élevé dans la maison d'un amateur de musique ultra-conservateur, Balakireff avait su garder un esprit libre. Grâce aussi à la vie de province, si éloignée des goûts fades et cosmopolites qui régnaient alors à Pétersbourg, le jeune homme était pénétré d'un sentiment de nationalité robuste et inébranlable.

Oulibicheff, auquel Balakireff devait son éducation musicale, était un érudit qui connaissait à fond les maîtres du dix-huitième siècle, et qui tenait ferme à la croyance que le développement légitime de la musique s'arrêtait aux symphonies de Mozart. Mais le flair critique de l'élève avait déjà dépassé de beaucoup celui du maitre. Dans cette ville de province à l'extrême Est de l'Europe, Balakireff n'a pu suivre de près l'agitation Wagnérienne. Cependant son intelligence, sensitive comme un séismographe, avait déjà enregistré les vibrations de ce mouvement lointain qui annonçait une révolution musicale. Très jeune, il s'occupait de la question de la transfusion d'un sang nouveau dans les formes usées et décadentes. Mais l'idée de chercher la solution du problème dans les théories Wagnériennes ne lui vint guère. Et pour bonne raison. Dans les années 1860—1870 on ne savait en Russie encore rien de Wagner. On connaissait à peine «Tannhäuser» et «Lohengrin». Aussi il existait pour les Russes une source intarissable de l'inspiration, celle de la nationalité.

Pénétré d'un zèle ardent pour cette nouvelle cause, Balakireff apparut dans la capitale comme un S. Jean du désert pour annoncer l'évangile de la nationalité aux adorateurs de Bellini et de Meyerbeer. Son enthou-

Digitized by Google

siasme et son intelligence impressionnèrent vivement le premier prophète du culte national — Glinka. Le maître, découragé par un tempérament quelque peu hypochondriaque, et blessé de la froideur publique envers son chef-d'œuvre «Rousslane et Lioudmilla», accueillit volontiers dans ce jeune homme, plein de foi et d'énergie, un successeur digne de continuer son œuvre. Le milieu métropolitain est-il peut-être indispensable au développement complet du génie. Balakireff profita de son entourage nouveau, mais toujours sans renoncer à ses convictions les plus chères. Dès l'année 1861 il était devenu le point central d'un nouveau mouvement musical. Il était né pour fonder une école, car il possédait non seulement des connaissances spéciales, mais une rare force germinale et initiative.

Le premier disciple attiré par les principes de Balakireff fut César Cui, alors sous-lieutenant du génie. Plus tard ce fut Moussorgsky, ce tempérament d'une nationalité intransigeante, qui subit son influence disciplinaire. Enfin Borodine et Rimsky-Korsakoff se joignirent à cette coterie, solidarisée par l'idée nationale.

La méthode de Balakireff n'était point celle des Conservatoires. Sa personnalité dominait partout dans cette petite école mutuelle. Il créa une atmosphère musicale dans laquelle vivaient ses disciples. Il se faisait en même temps leur maître et leur camarade. Ils commençaient par étudier ensemble les maîtres classiques, surtout Bach et Händel; puis, ils prenaient connaissance de tout ce qu'il y avait de nouveau et de marquant dans la musique contemporaine. Chaque développement dans la forme, chaque spécialité dans l'harmonie, chaque nouvelle combinaison dans l'instrumentation — l'intelligence aigüe de Balakireff notait tout pour le profit de ses confrères.

Il désirait une connaissance profonde de l'esthétique musicale, mais une connaissance affranchie de toute tradition aveugle, car son but était de développer, autant que possible, l'individualité de ses élèves. Quelques années plus tard, ayant atteint ce but de l'individualisme complet, Balakireff ressentit un moment d'étonnement, même de regret, en voyant combien ses disciples s'étaient écartés du point de départ commun. C'était comme un autocrate bienveillant qui n'a pas su prévoir tous les résultats de son premier pas vers la liberté. Cette dislocation, ou pour mieux dire, cette différentiation, n'était que la conséquence inévitable de la maturité artistique. Borodine a parfaitement expliqué la situation dans une lettre à Mme Karmalina dans laquelle il dit: — «Nous avons reçu du cercle où nous avons vécu, les caractères du genre et de l'espèce; mais chacun de nous, comme il arrive d'un coq ou d'une poule adulte, porte son caractère propre et son individualité. Si l'on nous croit pour cela séparés de Balakireff, il n'en est heureusement rien; nous l'aimons

Digitized by Google

tous comme auparavant, et n'épargnons rien pour entretenir avec lui les mêmes relations qu'autrefois».

Comme compositeur Balakireff se rapproche de Glinka, quoiqu'il ne s'est jamais essayé en opéra. Il a le même sentiment lyrique, le même goût fin, une originalité tout à fait radicale. Allez au fond de son œuvre et vous trouverez quelque chose de spécial; un ouvrier musical, à la main scrupuleuse et délicate, qui désire que tout soit ciselé et poli jusqu'à la perfection même. Toute une série de romances publiée entre 1858—1860 atteste de ces qualités du maître-orfèvre. Ce sont parfois de tous petits joyaux, mais taillés à nombreuses facettes dont chacune reflète une émotion exquise et rare. Et les accompagnements de ces phrases mélodiques ressemblent aux enchâssures de bijoux; ils ont quelque chose d'indépendant, mais qui rehausse, qui complète la pensée musicale qui brille au centre. Tels par exemple sont: *Quand ta voix bien-aimée* («When thy loved voice I hear»), *Viens à moi* («Come unto me»), *Mène-moi, o nuit obscure* («Lead me, O night»), *L'extase* («Ectasy»), et *La chanson du Poisson Rouge* («The song of the Golden Fish»). Il y a d'autres romances qui sont toutes embaumées d'un souffle d'Orient: *La chanson de Selim* et *La chanson Géorgienne.* Presque tous les exemples cités sont des romances érotiques, d'un sentiment ardent et pleines du triomphe de l'amour. *La Mélodie hébraïque* renferme une émotion plus triste. C'est le cri d'un cœur souffrant mais fier; le roi Saul dans ses heures mornes et tragiques. Il y a peu de temps que Balakireff a publié une seconde série de romances (Dix Romances; Jurgenson, Moscou), qui n'ont pas toute la passion et l'originalité profonde de la première. Cependant dans ce cahier se trouvent des choses très gracieuses et très distinguées. Aussi on ne peut quitter ses romances sans se souvenir de la *Berceuse*, mélodie simple et pénétrante comme une chanson populaire, avec un accompagnement exquis comme Balakireff possède le secret d'en inventer.

Balakireff est grand connaisseur de la musique nationale, et ses deux recueils de Chansons Populaires renferment des exemples bien choisis, dont l'harmonisation est savante, mais toujours en rapport avec le caractère des mélodies. Balakireff a formé cette collection en voyageant en Russie, particulièrement sur la Volga et dans les provinces voisines de ce fleuve.

Balakireff est un des premiers disciples des nouvelles théories musicales de Liszt, et quoique ses premières compositions pour orchestre n'aient pas de programme affiché, M. Vladimir Stassoff m'assure qu'elles en ont tout de même, et qu'on peut raconter facilement ces programmes. Dans l'*Ouverture sur des thèmes Russes* (1858), qui est d'une inspiration très fraîche, on sent combien il s'était pénétré de la musique populaire, et comme il en a bien saisi le sentiment intime. Il a choisi comme

Digitized by Google

motifs trois chansons très répandues en Russie, dont l'une: *Dans les prés se trouvait un bouleau* («In the fields there stood a Birch-Tree») fut employée aussi par Tschaikowsky, une vingtaine d'années plus tard, dans le *finale* de sa quatrième symphonie. En 1867 Balakireff a fait un pendant à cette œuvre: *l'Ouverture sur des thèmes Tchèques. L'Ouverture sur des thèmes Espagnols*, retouchée et réarrangée en 1869, date en vérité de 1857. Le premier thème de cette ouverture vient de Glinka, qui avait donné à Balakireff — personnellement, et en le considérant comme son confirmateur futur — une mélodie espagnole, notée pendant son séjour en Andalousie. Quant au deuxième thème, qui a plutôt le caractère mauresque qu'espagnol, il est de sa propre invention. Dans toute la musique russe — où brille toujours une instrumentation originale et splendide — il n'y a rien de plus étincelant, de plus colorié, que la fin de cette *Ouverture*, où les deux thèmes — qui représentent les éléments principaux de la civilisation espagnole — se réunissent dans une marche somptueuse et chevaleresque.

Ces trois compositions servent à démontrer combien Balakireff, dès le commencement de sa carrière, s'occupait des questions éthnographiques. Non seulement en Russie, mais dans les pays étrangers, c'était la voix de la race, la mélodie intime — et pour ainsi dire psychologique — qu'il écoutait et où il puisait son inspiration musicale.

Mais les compositions les plus remarquables de Balakireff sont indubitablement celles pour lesquelles il a choisi un programme arrêté. En 1861 il a composé une Ouverture et des Entr'actes pour la tragédie de Shakespeare: *Le roi Léar*. Dans l'ouverture s'entend le motif caractéristique du roi égaré; thème qui ne manque ni de grandeur, ni de pathétique. Puis la musique suit d'assez près les scènes principales de la Tragédie. Balakireff nous dépeint la métamorphose du grand roi en vieillard abandonné, fuyant devant l'orage, dépourvu d'autorité, le cœur saignant, l'esprit ténébreux, mais toujours plein d'une dignité innée. Il nous fait entendre aussi, comme un rayon de lumière qui traverse ce tableau sombre, le thème gracieux et serein qui appartient à Cordélia. Les entr'actes nous donnent des tableaux de quelques incidents à part: la brouille entre les sœurs, les badinages du bouffon, un cortège, le combat, et l'apothéose du Roi Léar.

Quel homme de talent, en effet, aurait pu transcrire en musique la psychologie de ce chef-d'œuvre sans pair? Qui aurait pu s'emparer des hauteurs et des profondeurs de sa signification tragique? Certes, le génie de Balakireff n'atteint pas celui de Shakespeare. Il n'est pas question d'une identité de vision, d'une ressuscitation musicale de l'imagination du poète. Balakireff nous offre plutôt quelque chose comme un supplément illustré, des commentaires intéressants et pittoresques sur la tragédie Shakespérienne.

Digitized by Google

Le poème symphonique *Rouss* («La Russie») fut composé pour la fête millénaire de la nation russe. Le matériel fondamental de cette œuvre se compose de trois chansons nationales, dont chacune caractérise une époque spéciale dans l'histoire russe: le paganisme; l'élément moscovite, qui fut comme le protoplasme dont l'évolution date de l'Empire Russe; et l'élément des duchés indépendants, avec leurs assemblées populaires, qui ressuscita dans la période cosaque. C'est enfin une épopée nationale que Balakireff voulait créer dans *Rouss*, et le *finale* de ce poème symphonique renferme, à ce qu'on en dit, un espoir pour le salut futur de son pays.

Dans sa jeunesse Balakireff a voyagé en Caucasie, où la sublime et âpre magnificence des montagnes, la vie romantique et sauvage des races caucasiennes, ont séduit son imagination. Cet enthousiasme pour l'Orient se reflète non seulement dans la fantaisie pour piano *Islamey*, mais avec beaucoup plus de force et d'exaltation dans le poème symphonique *Tamara*. On retrouve le pittoresque du Caucase tout entier au commencement de cette composition. C'est un panorama musical qui se déroule devant nous. On se représente la gorge du Darial creusée par l'impétueux Terek. On entend les mugissements du fleuve, à demi-caché dans des nuées d'écume. Au-dessus du Terek, se cramponnant au rocher noir, se trouve la tour mystérieuse de la Princesse Géorgienne, l'héroïne du poème de Lermontoff: «Belle comme un ange de ciel, Rusée et méchante comme un démon». Le caractère de Tamara est exprimé par un thème exquis, tout plein d'une langueur orientale et d'une passion fougueuse. Un festin oriental, somptueux et savage, remplit le château de la princesse. La musique prend de plus en plus un caractère bizarre et même sinistre. Un des jeunes hôtes reste chez la princesse jusqu'au matin. Quand enfin les orgies se calment, et l'aube pâle apparait sur les montagnes, le cadavre du malheureux amant, tué par les ordres de Tamara, passe par la gorge de Darial ballotté par les ondes troublées du Terek. De la tour une voix de femme semble soupirer un adieu: c'est une phrase d'une beauté étrange. *Tamara* est un tableau vivement colorié, spectacle superbe et triomphe d'instrumentation qui trouve ses semblables dans la «Symphonie Fantastique» de Berlioz et les symphonies orientales de Rimsky-Korsakoff — «Antar» et «Schéhérezade».

En 1861 Balakireff, avec la collaboration du célèbre maître de chœur Lomakine, a fondé L'Ecole Gratuite de la Musique. C'était alors en Russie un beau moment d'enthousiasme altruiste. L'individu, si longtemps comprimé par un despotisme officiel, commençait à s'épanouir dans toutes les directions. De 1860 à 1870 surgirent en Russie un grand nombre d'écoles philanthropiques qui furent toutes le résultat de l'initiative individuelle. L'Ecole Gratuite avait pour but la défense des goûts in-

Digitized by Google

dividuels et de la nationalité contre la routine académique et le cosmopolitisme fade. En 1869, Balakireff, directeur de la chapelle des chantres de la Cour Impériale, fut nommé chef d'orchestre des concerts de la Société Impériale de Musique. Il en profita pour faire entendre assez souvent — mais sans parti pris — les compositions de la nouvelle école nationale russe. Il ne faudrait pas oublier parmi les mérites de Balakireff que dans toutes les hautes positions qu'il a occupées dans le monde musical, il avait toujours au cœur la propagande de la bonne et véritable musique sans distinction de pays.

Depuis plusieurs années Balakireff s'est presque retiré du monde. Peut-être sa santé — car il s'est peu épargné dans le commencement fougueux de sa carrière musicale — y est-elle pour quelque chose. Mais lui, aussi, est atteint de cette tendance mystique qui s'empare si souvent des talents russes *nel mezzo del cammin*, et dont nous n'avons qu'à citer comme exemples la vie de Gogol, de Dostoievsky et de Tolstoi. A de rares intervalles il quitte la retraite de sa maison de campagne pour jouer dans un concert de charité, ou pour faire une visite intime.

Il y a un an, j'ai vu Balakireff à Pétersbourg. C'était un jour de fête chez un de ses plus anciens amis, M. Vladimir Stassoff, une réunion de famille à laquelle j'avais été invitée avec le bon «sans-cérémonie» russe. Au temps déjà lointain où je commençais à m'intéresser à la musique slave, la personnalité et le talent de Balakireff m'avaient attiré par dessus tout. Il était l'étincelle où avait pris feu, non seulement toute une conflagration musicale, mais aussi mon pauvre enthousiasme individuel. Naturellement je me réjouis fort à l'idée de voir ce personnage à la fois attirant et isolé. On l'attendait vers les neuf heures, et on avait déjà laissé le piano grand ouvert, comme un piège tendu pour un oiseau timide. Le piano, à ce qu'il semblait, devait agir sur Balakireff comme la glu sur le bouvreuil. Cela a bien réussi. Après avoir salué ses hôtes, il alla droit à l'instrument en nous annonçant son programme: «j'ai envie de vous jouer trois sonates: l'Appassionata de Beethoven, la sonate de Chopin en si mineur, et celle de Schumann en sol mineur — numéro trois». Et il se mit à l'œuvre.

Balakireff n'est pas de haute stature. J'ignore son origine, mais il n'appartient pas au type grand et blond de la Russie septentrionale. Je trouve en lui plutôt quelque chose d'oriental. Il a la tête maigre, le teint brun, l'air un peu las et nerveux; mais les yeux pleins de feu et de sympathie — de vrais yeux de voyant et de barde. En se mettant au piano il m'a rappelé pour l'instant ma dernière impression de Hans von Bülow. Et quelque chose aussi dans son jeu confirma encore cette ressemblance. Balakireff n'est pas un artificier surprenant comme par exemple Paderéwski. Son mécanisme ne laisse rien à reprocher, mais ce n'est guère à sa virtuosité qu'on pense en l'entendant pour la première fois. Aussi il ne

Digitized by Google

vous emporte pas par son entrain fougueux. Un tempérament si enthousiaste ne saurait être froid, mais il n'a pas cette puissance d'émotion ni cette profonde poésie qui furent les qualités maitresses de Rubinstein. Ce qui nous frappe le plus dans l'art de Balakireff c'est son caractère intellectuel et sympathique. Il observe, il analyse, il enseigne, en mettant tout dans une atmosphère lucide. Il aurait pu adopter la formule de Stendal: «voir clair dans ce qui est». Et cependant on ne doit pas se figurer Balakireff comme un pédagogue sec. S'il est professeur, c'est un professeur illuminé, l'interprète sympathique et inspiré qui sait nous reconstruire la période et la personnalité d'un compositeur au lieu de lui substituer les siennes.

Après qu'il eut achevé le programme assez ardu qu'il s'était imposé lui-même, je craignais de le voir disparaître aussi tranquillement qu'il était venu. Mais mon inspiration de lui dire quelques mots en très mauvais russe au sujet de ses romances, et surtout des accompagnements, le retint au piano. Il continuait de parler en me montrant quelques rhythmes inaccoutumés dans ses chansons, et puis il se laissa aller insensiblement à quelques-unes de ses compositions pour piano. Il n'a pas voulu aborder *Islamey*, ce morceau favori de Liszt, mais je me rappelle bien une valse gracieuse et séduisante.

Mais le *samovar* fumait sur la table, et l'odeur du thé et du citron — qui a aussi sa séduction — se répandait dans la chambre. Heureusement Balakireff ne montrait aucune disposition de se sauver. Il prit place à table avec tous les autres, et il causa longtemps de musique, et principalement du Maître qui a dominé cette renaissance nationale — de Glinka. Les Russes aiment à prolonger leur hospitalité jusqu'aux heures avancées de la nuit. M. Balakireff fut le premier faire ses adieux. Le matin de bonne heure il devait retourner à sa maison de campagne.

Au mois de mai les nuits à Pétersbourg sont blanches et troublantes comme des hallucinations. A minuit passé le ciel a une lueur étrange, ni crépuscule ni aurore. On dirait le revenant pâle du jour qui hantait la nuit qui l'avait fait expirer. Cela donne des idées fantastiques qui remplacent des rêves. En traversant les rues claires, il me semblait que Balakireff était un sorcier qui m'avait emportée vers le passé — cette décade de 1860 — si pleine de foi et d'espérances généreuses — tellement j'avais la conscience d'avoir pris part dans les luttes et les triomphes actuels de la nouvelle école russe.

Das rumänische Volkslied[1])

von

Otto Wagner.
(Galatz.)

Bis vor ungefähr 40—50 Jahren hat sich außer Alexandri (1821—1890), Asaki (1788—1871), Heliade und in letzterer Zeit Kogalniceanu, niemand um die rumänische Volkslitteratur gekümmert.

G. G. Burghelé sagt schon in seinem Werke »Einige Worte über die rumänische Litteratur«, daß diese vor 25—30 Jahren beinahe ganz unbekannt war. Bis dahin nährte sich das rumänische Volk von der ausländischen Litteratur, die diesem jedoch absolut nicht anzupassen war. Übersetzungen fremder Autoren waren, wenn nicht ganz falsch, so doch mindestens unvollständig. Von dem damaligen Unterricht in den Schulen war überhaupt nicht viel zu erwarten. Rumänische Sprache wurde nur in den Volksschulen gelehrt; in den Mittelschulen wurden die lateinischen Klassiker wie Virgil, Horatius, Ovidius, Tacitus und andere in einer Übersetzung geboten, die absolut unzulänglich war, von Stylistik und Orthographie ganz abgesehen, welch letztere heute noch einen Streitpunkt der rumänischen Sprachlehrer bildet.

Gegenwärtig ist der Fortschritt im Unterrichtswesen hier zu Lande ein sehr bedeutender, haben wir doch im Lande bereits zwei Universitäten (Bucarest und Jassy), an welchen Gelehrte ersten Ranges, wie zum Beispiel der auch im Auslande rühmlichst bekannte Gr. G. Tocilescu wirken. Im Jahre 1852 gab Alexandri eine Sammlung »Volksdichtungen« heraus, von welcher 1866 bereits eine zweite Auflage erschienen war.

1 Als mir seitens der k. k. Musik-Prüfungskommission in Wien die Aufgabe zu teil wurde, das rumänische Volkslied in einem für eine Prüfungsaufgabe zulässigen Umfange historisch und kritisch zu behandeln, wurde mir, aufrichtig gesagt, die Arbeit nicht leicht gemacht, da ein dasselbe Thema wenigstens vom musikalischen Standpunkte aus behandelndes Werk bis jetzt nicht existiert.

Ich suchte in der von dem großen Patrioten V. A. Urechia dem Alexander Gymnasium in Galatz geschenkten Bibliothek vergeblich ein einschlägiges Werk, fand jedoch folgende drei litterarische Werke vor, deren Inhalt die mir gewordene Aufgabe wesentlich erleichtern half: 1. Gh. Adamescu, Notiuni de Istoria limbiĭ şi literaturiĭ romineştı (Bucarest 1894). 2. G. G. Burghelé, Câte-va cuvinte despre Literatura poporală mit einem Vorwort von Grigorie G. Tocilescu (Botosani 1901). 3. Vortrag des Professors Gheorghe Adamescu über Volkspoesie der Rumänen, gehalten gelegentlich des 25jährigen Bestehens des Alexander-Gymnasiums in Galatz am 26. November 1892. (In Druck erschienen Galatz 1893.) Die musikalische Kritik blieb dagegen mir allein überlassen. Diese kleine Erklärung diene dazu, bei Beurteilung meines schüchternen Erstlingsversuches nicht gar zu strenge Kritik daran zu üben.

Um dieselbe Zeit erschien im Handel ein etwa 700 Seiten starkes Werk von G. D. Theodorescu »Rumänische Volksdichtungen«.

Das charakteristische Urbild des rumänischen Volksliedes ist die »Doina«. Der Name Doină ist nach D. Hașdeu (geb. 1836) dacischen Ursprungs und findet sich auch im Sanscrit als »d'haină«. In der Doina drückt der Rumäne Freud und Leid aus, ja selbst seine Schulden glaubt er damit zahlen zu können, wie aus folgendem Beispiel hervorgeht[1]:

Doina știu și doina dic,	Doina kenn' ich und Doina sag' ich,
De când am ajuns voínic,	Seit ich kräftig worden,
Eu cu doina mĕ plătesc,	Mit der Doina zahl' ich
De bir și de boeresc,	Steuer und Lehn,
Tot cu doinașoara mea,	Alles mit meiner Doina,
De podoadă, de belea.	Auch Sorgen wie Ungemach.

In dem Volksliede besingt der Rumäne vorzugsweise Liebe, Kraft und Patriotismus.

Ein Beispiel, wie er die Liebe besingt[2]:

Foie verde de pospaĭ	Grüne Blätter von Pospaĭ,[3]
Mariţico, barbat naĭ,	Mariechen, Mann hast du keinen
Dar guriţa çuĭ o dăi?	Aber Küsse wem gibst du?
O dau la cin' mĕ iubeşte	Ich geb' sie dem, der mich liebt
Şi nu mĕ mai părăseşte.	Und mich niemehr verläßt,
Dă mi-o, drăgută și' mie	Gieb' mir ihn Liebchen, mir!
Pănă la Săntă-Mărie	Bis zur heiligen Marie
Şi d'aci pân' la Ispas	Und von dann bis Ispas,
Că me jur, nu te maĭ las.	Schwör' ich dir, daß ich dich nicht laß.

Das Volkslied besingt nicht nur die Liebe der Jungfrauen und Junggesellen sondern auch der Eheleute und Wittwen. Hier nur ein Beispiel wie eine Wittwe in sarkastischer Weise besungen wird[4]:

»Văduviţă grasă,	Fettes Wittwechen,
Tênĕră rĕmasă,	Junge, Zurückgebliebene,
Rumenă frumoasă,	Rotwangige Schöne,
La ochĭ mângaiosă,	Mit tröstenden Augen,
Vĕduviţă dragă,	Teures Wittwechen,

1) Nr. 1 aus Alexandri's Volksdichtungen der Rumänen, frei übersetzt vom Verfasser.

2) Aus G. D. Theodorescu's Rumän. Volksdichtungen, frei übersetzt vom Verfasser.

3) Der Name Pospaı ist in keinem Wörterbuch zu finden, er ist der Name einer Pflanze.

4) Aus G. Dem. Theodorescu's Rumän. Volksdichtungen, frei übersetzt vom Verfasser.

Dragă copiliță	Teures Kindchen,
Ca o garofiță	Wie eine Nelke,
Nu umbla cernita	Geh' nicht schmierig,
Și neprimenită	Und vernachlässigt,
Jalnică 'ntristată	Klagend und trauernd,
Și nepeptenată	Und ungekämmt;
Scoal' de dimineață	Steh' auf des Morgens,
Spală-te pe fată	Wasch' dich im Gesichte,
Și mi-te găteste	Und zieh' dich an,
Paru'ți netezeste . . .	Glätte dein Haar,
Oh, și vino, zină,	Oh, und komm o Göttin,
Dă cu mine mână,	Reich' mir die Hand,
Sa traim viață	Auf daß wir leben ein Leben
Plină de dulceață . . .	Voll von Süßigkeit;
Nu fi-ĭ amărită	Sei nicht verbittert,
Că nu eşti urită,	Denn du bist nicht häßlich,
Ci estĭ încă fragă	Du bist noch zart
Și mie 'mĭ-estĭ dragă.	Und bist mir lieb.

Der Patriotismus giebt sehr oft den Stoff zu Volksliedern, wie ich Beispiele in der Dichtung Alexandri's: »Stejarul și Cornul« fand; ebenso in der Legende des Priesters Marianu: »Cucului și-a Corbuluĭ«.

In der »Legenda Vulturuluĭ«, gesammelt von ebendemselben Autor, finde ich sogar Lieder, in denen die Ungerechtigkeit, hohe Ämter zu bekleiden ohne etwas zu leisten, besungen wird; ebenso bleiben Säufer und Faulenzer von der Volksdichtung nicht verschont, von den vielen die Schwiegermütter behandelnden Liedern gar nicht zu reden.

Der Charakteristik halber bringe ich hier eines, welches den letzerwähnten Stoff behandelt[1]):

Soacră, soacră,	Schwiegermutter, Schwiegermutter,
Poamă acra,	Saure Traube,
De te-ai coace,	Mögst reifer du werden,
Cât te-aĭ coace	Immer reifer noch werden,
Dulce nu te maĭ potĭ face	Süß kannst doch nimmer du werden,
Dé te-aĭ coace-un an și-o vara,	Mögst reifen du noch ein Jahr und einen Sommer,
Tot estĭ acră și amară.	Immer bist doch sauer und bitter.

In hundertfachen Variationen werden Geburt, Taufe, Verlobung, Hochzeit, Tod und Begräbnis besungen.

Die poetischen Formen der rumänischen Volksdichtungen sind äußerst

1) Aus Elena Sevastos' Hochzeit bei den Rumänen; frei übersetzt vom Verfasser

Digitized by Google

einfache. Gekünstelte Gesetze des Versmaßes sind in den wenigsten Fällen zu finden, doch findet die Regel, Reim und Verse zur Erhöhung der Harmonie in Einklang zu bringen, Beachtung seitens der Volksdichter.

Die Verse sind meistenteils achtsilbige mit siebensilbigen abwechselnd; jedoch kommen auch 5- und 6-silbige vor, und auch solche mit weniger Silben. Überhaupt binden sich die Verse selten an bestimmte Silbenmaße. Die Verse sind meist gereimt, und zwar durch stumpfe und klingende Endreime; jedoch finden sich auch zuweilen nur Stimmreime anstatt der Vollreime. Kehrreime finden sich nicht selten, und zwar nicht allein am Ende der Strophen, sondern inmitten derselben vor, gewöhnlich als Wiederholung ganzer Verse.

Das Hauptverdienst, die Volksdichtungen dem Volke zugänglich gemacht zu haben, gebührt unstreitig dem Dichter Vasile Alexandri. Als dieser im Jahre 1852 seine gesammelten Volksballaden erscheinen ließ, wurde dieses Ereignis freudigst begrüßt, nicht nur vom rumänischen Volke allein, da diese für die breiten Schichten des Volkes besonders passend behandelt waren, sondern auch im Auslande, wie ein Artikel in der »Revue des deux mondes« vom 17. März 1859 beweist.

Was die musikalische Behandlung meines Stoffes anlangt, so kann sich diese nur darauf beschränken, einesteils einige wenige Lieder, (die eben nur vom Volke auf dem flachen Lande gesungen werden, daher nicht im Drucke erschienen sind) und die ich bei Gelegenheit kürzerer Aufenthalte in der Provinz erlauschen und ihrer mitunter ganz reizenden Melodie nach nur im Gedächtnisse festhalten konnte, andererseits Volkslieder, die aus dem Munde von Lautars (wandernden Musikern) durch andere aufgegriffen worden und in einer größeren Sammlung »Volkslieder und Volkstänze« im Verlage von Const. Gebauer und M. Feder in Bucarest erschienen sind, in Betracht zu ziehen.

Man kann das rumänische Volkslied, vom musikalischem Standpunkte aus betrachtet, in zwei Arten teilen und zwar: 1) in das wirkliche Lied (Liedform) 2) in das Tanzlied (Tanzform). Letztere Gattung zerfällt wieder in verschiedene Nebenarten als: *Doinas*, *Horas* und *Sărbăs*. Was nun die eigentliche Liedform anbelangt, so ist die Komposition gewöhnlich sentimentaler Art, schon dem Texte nach, da derselbe meistenteils melancholischen Charakters ist, weist jedoch sehr schöne, tiefempfundene Melodien auf, die in homophoner Art komponiert sind und in nicht zu leugnender Weise die Abstammung vom alten deutschen Volksliede verraten.

Beispiele: »Stiĭ tu?« und »Lună dorme«. Ebenso das von Fritz Spindler für Klavier übertragene Moldauische Lied: »Steluța« [1]).

1) Bei C. F. W. Siegel in Leipzig erschienen.

Digitized by Google

Dagegen weist die zweite Form des rumänischen Volksliedes, das Tanzlied, ganz originelle Formen auf und ließe höchstens auf Anlehnung an das russische Tanzlied schließen. Ganz kurz will ich versuchen, die drei Hauptformen des Tanzliedes zu charakterisieren.

Die *Doina*[1]), immer in einer Molltonart komponiert, ist ein aus unzähligen Kadenzen, Läufern und Trillern bestehendes Musikstück, das eine für Koloraturen und Halston geübte Gesangsmanier erfordert. Sie hat eigentlich, meiner Meinung nach, wenig musikalischen Wert, muß aber der Orginalität und der starken Verbreitung im Volke wegen unbedingt an erster Stelle genannt werden. Gewöhnlich werden die Kadenzen und Triller von einem Holzpfeifen-Instrument Namens *Naiu*[2]) geblasen, während der Sänger den Text der Doină diesen ewigen Koloraturen, die gewöhnlich die harmonische Mollskala enthalten, anpaßt.

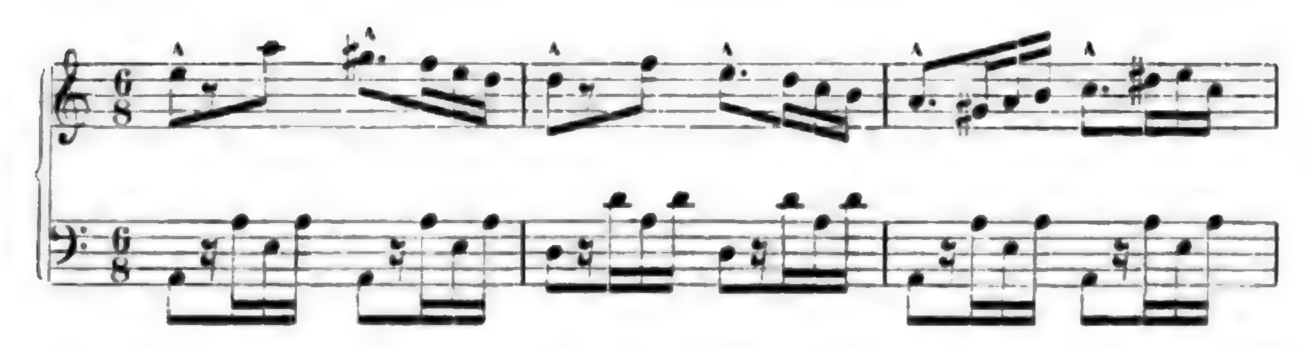
Die Begleitung, die etwas Harmonie in das Ganze bringen soll, wird auf einem Saiten-Instrument, genannt *Cobsa*, ausgeführt. Die Cobsa hat birnenförmigen Schallkörper nach Art unserer heutigen Mandoline, ist jedoch bedeutend größer, wird mit vier oder auch mehr Saiten, eventuell auch Bindfaden bespannt und ist sehr primitiv gearbeitet, da sie meist von dem betreffenden Cobsa-Spieler selbst hergestellt wird. Die Saiten werden mit den Fingern, hauptsächlich dem Daumen gerissen. Das Instrument hat einen leeren, wenig sonoren Klang. Im Übrigen besteht die Begleitung einer Doina aus Akkorden, die sich als Tremolo den Kadenzen anpassen. Die Doina hat gewöhnlich 3 Sätze, wovon der Anfang und Schluß den Hauptsatz bilden, der Mittelsatz aber immer in einem Tempo wie bei der Hora im $^6/_8$-Takt gesetzt ist.

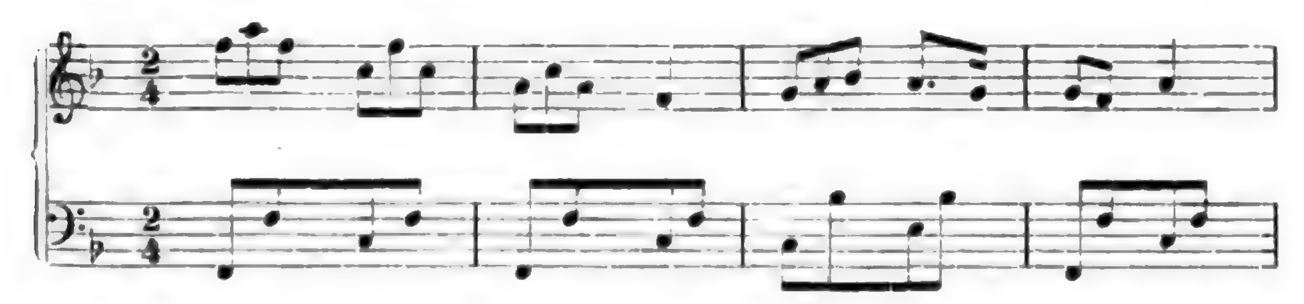
Die *Horă* wird als Begleitung zum gleichnamigen Nationaltanze gespielt, indem die Melodie meistens von den im Kreise hin und her tänzelnden, eine feste Kette bildenden Tänzern mitgesungen wird. Wo ein Geiger aufzutreiben ist, wird die Melodie von ihm gespielt, während die Begleitung, wenn eine solche zu haben ist, von einer Guitarre oder Cobsa besorgt wird. Die Horă ist in Rondoform, ohne Ende, im $^6/_8$-Takt und immer in einer Molltonart geschrieben. Zu bemerken ist hierbei, daß der Hauptaccent immer auf das 1. und 4. Achtel, der Nebenaccent aber auf das 3. und 6. Achtel fällt, wie folgendes Beispiel zeigt[3]):

1) Beispiel: »Doina Oltului« von Gheorghe S. Vassiliu (Dichtung von V. Alexandri).

2) Naiu ist ein aus mehreren Holzpfeifen verschiedener Größe zusammengesetztes Instrument, das, da die einzelnen Pfeifen chromatische Stimmung haben, nach Art unserer Mundharmonika gespielt wird.

3) Anfang der *Horă lui Pipa* von Leop. Stern (Bucarest).

Digitized by Google

Die *Sârbă*, ein ebenfalls in Rondoform, jedoch in einer Dur-Tonart geschriebenes Tanzlied, das immer den $^2/_4$-Takt aufweist, ist in seiner Form sehr einfach. Zu bemerken ist, daß die Melodie meistens in Triolen geführt wird, während die Begleitung in geradem Rhythmus gehalten ist. Hier ein Beispiel[1]):



Diese besteht ebenfalls aus 3 Sätzen, Haupt-, Mittel- und Schlußsatz.

Von den in letzterer Zeit erschienenen rumänischen Liedern sind nur wenige, die Anspruch auf Originalität machen können, so zum Beispiel: »Ce te legeni codrule?« von Gh. Scheletti (Dichtung von M. Eminescu) und »Mandrulița de la munte« von G. Stefanescu (Dichtung von B. Alexandri)[2]).

---

1) Anfang der Olteancă Sárbă (Verlag M. Feder, Bucarest).
2) Beide im Verlage von C. Gebauer in Bucarest erschienen.

Zum 48. Bande der Händel-Ausgabe

von

Alfred Einstein.

(München.)

Im Begriffe, eine Arbeit über die Komposition für Viola da Gamba zu schreiben, ließ ich mir aus der Großherzoglich-Hessischen Hofbibliothek zu Darmstadt eine Sonate für Cembalo obligato und Viola da Gamba kommen, die Eitner im Quellen-Lexikon (VI, Seite 111) unter Johann Matthias Leffloth verzeichnet hatte. Auf der ersten Seite der Gambenstimme dieses Ms.[1]) steht geschrieben: »SONATA a Cembalo obligato Viola di Gamba del Signore Hendel«; eine andre Hand hat den Namen »Hendel« durchstrichen und »Leffloth« daruntergesetzt. Der Nürnberger Organist I. M. Leffloth hat nun wirklich Kammermusik für ein Streich- oder Blas-Instrument mit obligatem Cembalo komponiert[2]): dieser in der Generalbaß-Epoche auffällige Umstand sowie die etwas steife und nüchterne Art der Themenbildung des ersten, zweiten und vierten Satzes unserer Sonate mag die Veranlassung gewesen sein, sie Leffloth zuzuschreiben. In Wirklichkeit aber ist das Ms. eine von Christoph Graupner, dem Darmstädter Kapellmeister, gefertigte und 1739 datierte Abschrift der Händel'schen Gambensonate — eine Quelle, die Chrysander bei der Herausgabe dieser Sonate im 48. Band der Gesamtausgabe entgangen ist.

Graupner's Kopie ist nicht frei von Flüchtigkeitsfehlern; da sie aber eine Reihe besserer Lesarten bietet als die beiden Abschriften, die Chrysander vorlagen, so lasse ich die Varianten hier folgen. Offenbare Schreibversehen Graupner's sowie die Bindebögen sind übergangen (Chrysander's Ausgabe = AB, Graupner's Kopie = C.)

Gambenstimme.

Adagio. Takt 4, desgleichen Takt 9 fehlt in C der Triller.

Takt 8, drittes Viertel:

Takt 12, drittes Viertel:

Takt 19, erstes Viertel:

Allegro. Takt 15 fehlt in C der Haltebogen über dem Taktstrich.

Takt 32: ebenso in dem in der Oktave mitgehenden Baß.

Takt 44:

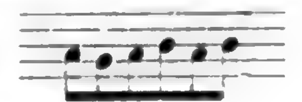
---

1) Mus. 4188.

2) Münchener Staatsbibl. Mus. pr. 3078, 3079.

Der dritte Satz ist in C mit »Andante« (AB »Adagio«) überschrieben; die Hemiolen, die in A zum 3/2 Takt erweitert sind, hat C; in Takt 18 auf dem zweiten ë ein Triller.

Der letzte Satz ist »Vivace« (AB »Allegro«) überschrieben.

Takt 45, erste Takthälfte: 

Cembalo.

Adagio. Takt 2, linke Hand, drittes Viertel:

Takt 3, rechte Hand, drittes Viertel:

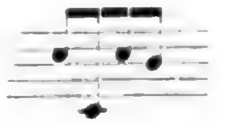
Takt 4, linke Hand, drittes Viertel:

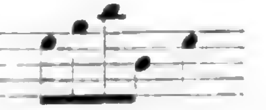
Takt 5, rechte Hand ist, wie in A, ♭ vorgezeichnet.

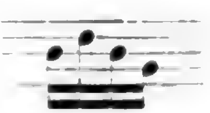
Takt 8, rechte Hand, drittes Viertel:

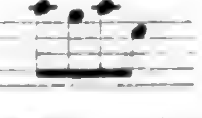
Takt 26, rechte Hand, drittes Viertel:

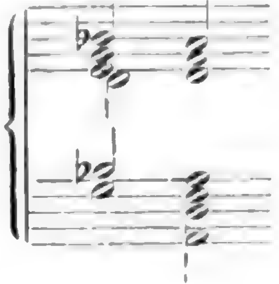
Takt 31, rechte Hand fehlt in C der Triller auf d.

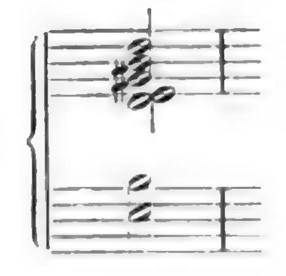
Allegro. Takt 23, linke Hand: 

Takt 29, linke Hand: 

Takt 31, rechte Hand, zweites Viertel: 

Takt 42, linke Hand: 

Andante. Takt 18: 

Takt 24: 

Digitized by Google

Vivace. Takt 8, rechte Hand, Triller auf dem d der zweiten Takthälfte.

Takt 24, rechte Hand:

Takt 29, rechte Hand:

Takt 40, linke Hand:

Satzfehler (?) bei Bach.

von

S. de Lange.

(Stuttgart.)

Im letzten Heft (Jahrgang III, Heft 4) der Sammelbände hat ein Aufsatz von N. W. Nicholl Aufnahme gefunden, über welchen ich einige Bemerkungen machen möchte. Nicht als ob ich meine, daß Bach eine Verteidigung brauche, sondern weil ein allgemeines Schweigen leicht die Meinung könnte aufkommen lassen, daß wir Musiker mit den Ausführungen des Herrn Nicholl einverstanden seien, was durchaus nicht der Fall ist.

Von allen angeführten Fehlern habe ich zwei gefunden, die nicht zu verteidigen sind: die letzten Beispiele auf Seite 673 und 682. Alle anderen fehlerhaften Beispiele sind darauf zurück zu führen, daß der Schreiber des Aufsatzes den Gang der Stimmen nicht verstanden, eine Verzierung und Akkord-Brechung für wirkliche Noten genommen, oder die Taktwerte unterschätzt hat. Manche Fälle sind bei Palestrina und Lassus genau so zu finden, die übrigen erklären sich aus Bach's harmonischer Auffassung des Kontrapunkts.

Über einzelne Anführungen des Herrn Nicholl mögen noch ein paar Bemerkungen Platz finden:

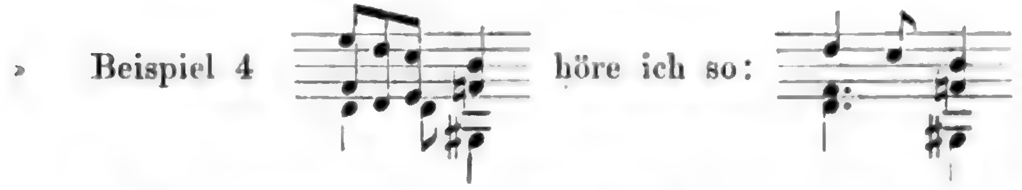
S. 672. Erstes Beispiel:
Die Pause ist vollkommen genügend. Außerdem vernichtet der Akkord des zweiten Chores den Eindruck von Oktaven vollständig.

S. 672. Beispiel 2. Hier ist der Tenor lediglich Akkord-Figuration ohne kontrapunktische Bedeutung, daher der Baß fehlerlos.

» Beispiel 3 ist der naive Verbesserungs-Vorschlag bezeichnend für den musikalischen Standpunkt des Bach-Kritikers.

S. 673. Beispiel 2 sind die durch eine Pause getrennten Quinten durch die Altstimme vollständig verdeckt und wirken sehr schön.

» Beispiel 3 ist *cis* als einzig mögliche Verzierung von *dis* verständlich und berechtigt.

» Beispiel 4 höre ich so:

Mit Verbesserungs-Vorschlägen hat Herr N. wenig Glück, man sehe S. 674, 675 und staune über den Zuckerwasser-Geschmack.

S. 676. Beispiel 1 ist der wirkliche Baß übersehen worden und die Verdoppelung angeführt.

» Beispiel 2. S. 697, 2: Solche Auflösungen finden sich bei Palestrina und allen anderen und wirken namentlich bei Bach, bei dem die harmonische Auffassung maßgebend ist, sehr gut.

Die vielen Fälle, wo ein Akkord als nicht vorhanden betrachtet wird (S. 677 B. 1 und 3^b und viele andere), können unbesprochen

Digitized by Google

bleiben. Nur noch drei mir ganz unbegreifliche Fälle will ich anführen:

S. 678. Beispiel 2, wo der Zwischenton *cis* im Basse, welcher nur das auflösende *fis* illustrieren soll, als wirkliche Note genommen wird;

» Beispiel 3, wo die Verzierung der Baßnote mißverstanden wird;

S. 679. Beispiel 1, wo das figurierte *fis* des Alt verkannt ist und ebenda Beispiel 3, wo die Gegenbewegung *cis-gis* / *gis-cis* einen Gedanken an Oktav-Parallelen geradezu ausschließt.

Wenn ich hier abbreche, so geschieht das nur, weil ich fürchte, langweilig zu werden. Die übrigen angeführten Fehler sind ebenso beschaffen, wie die von mir angeführten, d. h. absolut fehlerfrei. Wenn Herr N. nicht weiß, daß in demselben Akkord die Intervalle wechseln können, ohne Fehler zu geben, daß gebrochene Akkorde nicht als kontrapunktische Werte zu betrachten sind, und so wenig Einsicht in das Wesen der Verzierungen hat, daß er Sätze wie S. 683, II, 1–2, III, 1–5 als Fehler hört, so soll er nicht in Bach hineinsehen, verstehen kann er ihn dann doch nicht.

Berichtigung.

In meiner in Sammelband III, 4 veröffentlichten Arbeit »Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes« bitte ich folgende Druckfehler zu verbessern:

Auf Seite 664 letzte Zeile 10. und 11. Note *f* statt *a*.
Auf Seite 669 Zeile 17 *Et in terra* statt *Patrem*.
Auf Seite 669 Zeile 18 *Patrem* statt *Credo*.

Johannes Wolf.

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin W. Augsburgerstraße 80.

Die Instrumental-Stücke des „Orfeo"

von

Alfred Heufs.

(Leipzig.)

Einleitung.

Von Hawkins, dem Verfasser der »General history of the science and practice of music« bis auf die jüngste Gegenwart hat Claudio Monteverdi's »Orfeo« besonders auch in instrumentaler Hinsicht, von seiten der Forscher sich großer Beliebtheit zu erfreuen gehabt; gerade hierin sind immer wieder neue Betrachtungen an ihn geknüpft worden, und es gibt wohl auch keine kleinere Musikgeschichte, die für ihn nicht wenigstens einige Zeilen aufgewendet hätte. Was beim »Orfeo« immer wieder angezogen hat, war etwas Äußerliches, und man könnte eine längere, aber nicht uninteressante Geschichte gerade dieses »Äußerlichen« erzählen; was angezogen hat, war in allererster Linie die Instrumentation, wobei Monteverdi mit Recht als der erste und als genialer Instrumentator gepriesen wird. Mit beinahe geheimem Grauen sieht man immer wieder das Orchester des 16. Jahrhunderts, von dem wir uns trotz allem keine ganz klare Vorstellung machen können, ausgepackt werden, von den Instrumental-Stücken hört man aber so gut wie nichts, so daß ein Unbeteiligter beinahe auf den Gedanken kommen könnte, ob eigentlich Monteverdi zu seiner Instrumentation auch Stücke geschrieben habe! Wenn die vorliegende Abhandlung also ebenfalls im Sinn hat, die Instrumental-Stücke des »Orfeo« einer Besprechung zu unterziehen, so wird sie gut tun, dieselben von einer anderen Seite anzufassen. Dies wäre einmal eine Prüfung auf den allgemeinen musikalischen Wert, verbunden mit der Untersuchung, wie die Stücke in den Zusammenhang des Musikdramas passen, ein vielleicht nicht unverdienstliches Verfahren, indem selbst allerneueste Werke über Geschichte der Musik, wie das Kompendium der Musikgeschichte von Prosnitz[1], über die Instrumental-Stücke das Urteil fällen, daß »ein reichliches Aufgebot von Instrumenten auf

1 Band II, S. 20.

äußerliche Wirkung« abziele, und daß auch die Ritornelle nicht »übel« seien. Wenn es dieser Arbeit gelingt, eine höhere Auffassung über diese Stücke zu erzielen, so glaubt sie schon hierdurch eine Berechtigung für eine ausführlichere Besprechung derselben erlangt zu haben.

Doch dies wäre nicht alles: die Instrumentalmusik-Geschichte hat bis dahin von den Instrumental-Stücken des »Orfeo« nicht die geringste Notiz genommen, obgleich die geschlossenen Formen derselben zu einer Besprechung förmlich einladen mußten. Der Grund mag wohl der gewesen sein, daß man mit den kleinen Formen nicht viel anzufangen wußte, und daß, weil die Stücke von der übrigen Instrumental-Musik in Form und Charakter abwichen, man sie überhaupt nicht zu derselben rechnete. Sonderbar ist allerdings hierbei, daß aus einer Zeit, die sich in vollständigem Umschwung befand, so ausgeprägte Literatur-Denkmäler wie diese Stücke nicht gerade zur Charakterisierung der neuen Epoche benutzt wurden. Hier ist aber überhaupt wohl etwas von den Historikern, welche die Instrumental-Musik behandelten, außer Acht gelassen worden, nämlich eine Wirkung der großen musikalischen Revolution, die wir kurz mit der Entstehung der Monodie bezeichnen, auch auf dem Gebiete der Instrumental-Musik zu suchen; wer eine Geschichte der italienischen Instrumental-Musik zur Hand nimmt, der muß unbedingt auf den Gedanken kommen, daß die musikalische Umwälzung an der Instrumental-Musik spurlos vorbeigegangen sei, denn die gesamte Literatur von Wasielewski's grundlegendem Werke »die Violine im 17. Jahrhundert« bis auf Torchi's eingehende Arbeit über diesen Gegenstand in der »Rivista musicale« 1897 geht ruhig an dem gewaltigen Ereignis vorbei. Da vorliegende Arbeit diese Frage wenigstens berühren zu müssen glaubte, und andererseits die Bedeutung dieser Instrumental-Stücke nur im geschichtlichen Zusammenhange erkannt werden kann, so ergibt sich eine, wenn auch kurze Darstellung der Instrumental-Musik vor Entstehung der Monodie von selbst.

1. Die Instrumental-Musik vor Entstehung der Monodie.

Die Enstehungszeit einer selbständigen Instrumental-Musik[1] in Italien, von welchem Lande in dieser Arbeit nur die Rede ist, liegt nicht weit von der Zeit des neuen Stils, aber noch ganz in der Periode der abso-

---

1) Unter Instrumental-Musik ist, wo nicht ausdrücklich bemerkt, nur die Orchester- und Kammer-Musik mit Ausschluß der Orgel- und Klavier-Musik, zu verstehen. — Die Darstellung dieser Zeit der Instrumental-Musik geht nicht auf die einzelne Literatur ein, sondern sucht nur die charakteristischen Merkmale derselben vor Augen zu führen; sie stützt sich neben der einschlägigen Literatur besonders auf die Notenbeilagen in Wasielewski's »Geschichte der Instrumental-Musik im XVI. Jahrhundert«, in desselben Verfassers Schrift »Die Violine im XVII. Jahrhundert«, in Rit-

Digitized by Google

luten Herrschaft der mehrstimmigen Musik, was natürlich von Wichtigkeit für sie werden mußte. Als der neue Stil aufkam und den »Kampf gegen den Kontrapunkt« begann, war sie bereits eine geschlossene Macht geworden, die sich ebensowenig wie die mehrstimmige Vokal-Musik mehr beseitigen ließ, und zudem war sie auch bereits auf ihrem kurzen Gange zu so viel innerer Selbständigkeit gelangt, daß sie für das Musikdrama verwendet werden konnte, wenn auch mit Veränderung ihres Aussehens. Denn in's Leben gerufen von Komponisten, die in erster Linie für Gesang, in zweiter dann auch für Tasten-Instrumente tätig waren, hatte die Instrumental-Musik — was nahe liegt — die polyphone Schreibweise angenommen. Dieses Herauswachsen aus dem Boden der Vokal-Musik war für sie von ungemeinem Vorteil; denn ganz im Anschluß an den vollendeten Stil derselben konnte sie verhältnismäßig schnell auf eine künstlerische Stufe gelangen, die sie niemals so schnell erreicht haben würde, wenn sie ganz auf sich selbst angewiesen gewesen wäre. Da es in erster Linie venetianische Tonmeister waren, welche eine künstlerische Behandlung der Instrumental-Musik vornahmen, und bei diesen der vielstimmige Tonsatz als Normalsatz galt, so war es natürlich, daß der von ihnen geschaffene Instrumental-Stil auch in dieser Beziehung mit dem vokalen übereinstimmte, so daß Stücke bis zu 22 Stimmen vorkommen.

Lange vor Entstehung dieser Orchester-Musik hatte es schon eine Instrumental-Musik außer für Laute besonders für Tasten-Instrumente gegeben; diese Orgel- und Klavier-Literatur gibt einen Schlüssel für das Verständnis der Entwickelung der ganzen Instrumental-Musik vor 1600. Das Streben dieses ganzen Zeitraumes geht dahin, eine Konzentration des ganzen Tonmaterials zu stande zu bringen, und, was mit diesem Streben nach äußerer Einheitlichkeit Hand in Hand geht, einen bestimmten, ausgesprochenen Gefühlsinhalt wiederzugeben. Die vorgabrielische Instrumental-Musik läßt dieses Streben ebenso genau erkennen, als einem am Anfange der Entwickelung der Mangel eines auch nur einigermaßen präzisierten Ausdruckes auffällt; wenn irgendwo, dann zeigt sich hier, wie das Mißverhältnis von Form und Gehalt zu einem unbefriedigenden Resultat führt. Den Instrumental-Stücken von Buus, Willaert fehlt es nicht sowohl an innerem Gehalt, als vielmehr an der Form; es ist der Mangel an der Einsicht, wie ein Instrumental-Stück anzulegen sei, der uns einen Teil dieser vorbereitenden Musik ungenießbar macht. Wenn Buus[1], der auf der untersten Sprosse des Instrumental-Stiles steht, Ricercars von 220 Takten schreibt, Claudio Merulo und Andrea Ga-

ter's »Geschichte des Orgelspiels«, sowie auf Riemann's »Alte Kammer-Musik«. Augener.)

1 Beilagen zur »Geschichte der Instrumental-Musik im 16. Jahrhundert« von Wasielewski.

Digitized by Google

brieli solche von etwas über 100 Takten, Giovanni Gabrieli's Instrumental-Stücke bereits den bescheideneren Umfang von 70—80 Takten aufweisen, so ist darin schon äußerlich das klare Bestreben der Zeit zu erkennen auszuscheiden, zu vereinfachen, der Instrumental-Musik eine knappere Form zu geben, ein Beweis, daß sie beginnt, selbständiger zu werden und ihren eigenen Weg zu gehen, indem die beinahe endlosen Längen der vorhergehenden Periode zu direkter Formlosigkeit geführt hatten. Insbesondere dem hellsehenden Giov. Gabrieli entging der Mangel an Übersichtlichkeit, die dieser früheren Instrumental-Musik beinahe ganz und gar fehlt, nicht; sein Streben geht denn auch entschieden dahin, eine solche in seinen Stücken zu gewinnen, was ihm auch in gewisser Beziehung gelingt; er erreicht Übersichtlichkeit einmal durch einen Kunstgriff, nämlich durch die Mehrchörigkeit[1]), ferner durch Instrumentation und dann aber auch durch ein inneres Mittel, durch Aufstellung eines scharfen Gegensatzes, wie beispielsweise in einer von Wasielewski neugedruckten Kanzone[2]).

Mit der Instrumentation war der Instrumental-Musik ein Prinzip gewonnen worden, das der Vokalmusik abgeht[3]). Diese Neuerung in der Instrumental-Musik hätte von Wichtigkeit werden können, wenn der Gang der musikalischen Entwicklung seinen Weg dahin genommen hätte; aber sie wird von derselben so ziemlich ignoriert; das 17. Jahrhundert ist, was Instrumentation anbelangt, in Italien außer vereinzelten Fällen beinahe unfruchtbar geblieben. Die Entwickelung geht nach einer vollständig anderen Seite; die Instrumental-Musik sollte ihr Wesen viel tiefer als in der Instrumentation suchen, die immer etwas Sekundäres, Untergeordnetes bleiben wird. Die Anregungen, welche gerade in dieser Beziehung Gabrieli und in weit höherem Maße Monteverdi durch ihr Beispiel geben sollten, sie fanden keine Nachfolge. Das historisch Wichtige davon ist, daß eine Ausbildung nach dieser Seite hin weiter nicht zu bedauern ist und für die ganze Zeit ein gutes Zeugnis ablegt; für die Instrumental-Musik war es auch von äußerster Wichtigkeit, daß sie ihren eigenen Stil zur Ausbildung brachte, was vielleicht nicht in diesem Maße der Fall gewesen wäre, wenn sie sich auch anderen, mehr äußeren Interessen gewidmet hätte. Und im 17. Jahrhundert hat dann

1) Dieser Zug geht durch das ganze Schaffen Gabrieli's; selbst in seinen Madrigalen wendet er Mehrchörigkeit an. (Ambros, Musikgeschichte III. S. 544.)

2) Nr. VIII der Sammlung »Instrumental-Sätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts«. Bonn 1874.

3) Die öfters geäußerte Ansicht, daß Gabrieli's Instrumental-Stücke noch ganz vokalen Charakter hätten, muß deshalb, weil Gabrieli die Instrumente in ihrer Eigenart anwendet, zurückgewiesen werden; die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung würde man niemals mit einem Chore erreichen können; auch wären manche Tonlagen für menschliche Stimmen bedenklich.

Digitized by Google

auch Italien, viel weniger Deutschland, das Verdienst, Hand in Hand mit der Ausbildung der Violin-Technik zugleich den instrumentalen Stil von innen heraus geschaffen zu haben. Denn diesen, um wieder auf Gabrieli zurückzukommen, auf neue Bahnen zu bringen, war genanntem Meister nicht vorbehalten. Eine Reformation an Haupt und Gliedern hat Gabrieli nicht herbeigeführt. Sein Fortschritt gegen früher besteht außer den bereits angegebenen Neuerungen in der freieren Anwendung des fugierten Stiles, einer jener dem Komponisten vielleicht unbewußten Züge, die dem Einflusse der neuen Zeit zuzuschreiben sind. Im wesentlichen unterscheidet sich aber Gabrieli im Satzbau von seinen Vorgängern nicht. Betrachtet man den Aufbau eines Instrumental-Stückes innerhalb eines geschlossenen Teiles, so wird man von einem wirklich instrumentalen Aufbau, der Periodisierung verlangt, nicht reden können; es strömt durch die meisten dieser Stücke, wie überaus treffend bemerkt worden ist[1], eine »unendliche Melodie«; wie ein Naturwald, den keine berechnende Menschenhand angelegt, nehmen sich diese vielstimmigen Stücke aus; ein Takt reicht dem anderen innig verschlungen die Hände, ist mit dem andern durch Synkopen, Bindungen auf's engste verknüpft, wie in einem Wald ein Baum durch seine Zweige und Äste in den anderen greift. So ist ein reiches polyphones Gewebe das Merkmal der Instrumental-Musik vor Entstehung der Monodie, und sie stimmt darin mit den anderen Musik-Gattungen überein; im Gefühls-Inhalt steht sie aber, soweit es wenigstens die vorgabrielische betrifft, weit hinter ihnen zurück. Hält man sie mit der gleichzeitigen Vokalmusik zusammen, so wird ihr eine gewisse Ausdruckslosigkeit und Monotonie nicht abgesprochen werden können. Zwar versuchen die Komponisten schon um diese Zeit zu charakterisieren; ihren weltlichen Kompositionen geben sie Namen, teils Personen-, teils Ortsnamen, aber das künstlerische Resultat fällt dennoch mager aus und tiefere Unterschiede weisen die Stücke nicht auf. Auch in dieser Beziehung, was musikalischen Ausdruck anbelangt, sind es G. Gabrieli, und vor ihm auch sein Oheim, welche der Instrumental-Musik wirkliches Leben einhauchen; sie sind es, welche den Charakter ihrer Zeit auch in der Instrumental-Musik wiederzugeben im stande waren, aber, muß man hinzufügen, nur insoweit sich dieser auf das öffentliche Leben bezieht. Diese Sonaten und Kanzonen eines G. Gabrieli sind so recht der Ausdruck des venetianischen Volkes dieser Zeit; einerseits eine oft beinahe das Elegische streifende Feierlichkeit, wie sie der Haltung bei hohen Kirchen-Festen entsprechen mochte, und andererseits eine fröhliche, aber in ihrer Fröhlichkeit wohldisziplinierte Festlichkeit, wie sie ein Venetianer dieser Zeit bei Festen zu Ehren des

1) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, S. 6.

Digitized by Google

Dogen oder anderer großen Würdenträger wohl beobachtete, sind die am stärksten hervortretenden Charakterzüge der Gabrieli'schen Tonstücke[1]). Subjektive Regungen, intime Züge sind ihnen aber noch fremd; es ist der künstlerische Ausdruck mehr einer ganzen Nation als eines einzelnen Menschen. Das ganze weite Gebiet individuellen Seelenlebens, der eigentlichen Domäne der späteren Instrumental-Musik, wiederzuspiegeln, war dieser Musik noch verschlossen, wie, wenn auch in beschränkterem Maße, der übrigen damaligen Musik.

Sehen wir nach dieser kurzen Betrachtung der Instrumental-Musik vor 1600 zu, wie sie sich zu der neuen Zeit verhält; es ist dies auch deshalb notwendig, weil, wie in der Einleitung bereits bemerkt, in der gesamten dieses Kapitel der Instrumental-Musik behandelnden Literatur eigentümlicherweise die Instrumental-Musik dieser Zeit noch nie in Zusammenhang mit dem Geist der neuen Periode gebracht worden ist, es sei denn in dem Sinne, daß die Instrumental-Musik die Formen des Dramas beeinflußt hätte[2]).

Die Gabrieli'sche Orchester-Musik ist, wie sie in formeller und geistiger Beziehung auseinandergesetzt worden ist, das strikte Gegenteil dessen, was die *Nuove musiche* wollen und bringen. Man sieht dies am klarsten aus dem Resultat des Arbeitens auf dem instrumentalen Felde während des 17. Jahrhunderts; dieses ist eine Solo-Musik (Solo- und Trio-Sonate), deren Ausbildung ganz analog den Formen in der dramatischen Musik, der Arie, in diesem Jahrhundert vor sich geht, während die Gabrieli'sche Sonate durchaus Orchester-Musik, und zwar eine solche im Sinne der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts gewesen war. H. Riemann vertrat schon früher die Ansicht, daß die Trio-Sonaten auch in orchestraler Besetzung gespielt worden seien, wofür er letzthin den Beweis in Trio-Sonaten des Mannheimer Komponisten Stamitz[3]) fand, bei welchen ausdrücklich bemerkt ist, daß sie auch in Orchester-Besetzung gespielt werden könnten. Dieser absolut unzweideutige Beweis hat seine Beglaubigung nur für das 18. Jahrhundert, das sozusagen als Normal-Zeitalter der Orchester-Musik eine derartige Besetzung ohne weiteres verständlich macht; für das 17. Jahrhundert, in dem in Italien vor allem die Monodie interessierte und einzig modern war, werden zwar Trio-Sonaten gelegentlich, d. h. wenn Spieler

1) Näher über diesen Punkt habe ich mich im Anhang dieser Arbeit: »Ein Beitrag zur Klärung der Sonaten- und Kanzonen-Form« ausgesprochen.

2) L. Torchi, *La musica Instrumentale in Italia nel Secolo XVI. XVII. XVIII* (*Rivista musicale* 1897): *La musica Instrumentale pura e indipendente doveva risentire un influenza da questa forma instrumentale applicata alla lirica e al dramma, forma embrionale di tutte le caratteristiche instrumentali successive, e la risenti infatti contemporamente e parallelemente alla lirica in principio del seicento.*

3) Blätter für Haus- und Kirchenmusik I, 1902.

Digitized by Google

vorhanden waren, auch in mehrfacher Besetzung gespielt worden sein; die eigentliche Besetzung war aber, und zwar aus dem angegebenen Grunde, sicher die solistische. Die weitere Entwickelung und das Ergebnis der Gabrieli'schen Orchester-Musik hätte ohne Entstehen und Dazwischenkommen des monodischen Stils ebenfalls eine, wenn auch in ihren Mitteln gesteigerte und in ihrem Ausdruck mannigfaltigere Orchester-Musik sein müssen. Statt dessen ist das Resultat der Musikübung die Solo- und Trio-Sonate, subjektiv sich äußernde Musikgebilde. Erst das Ende des Jahrhunderts bringt auf einem Umwege eine Art Orchester-Musik zu stande, aber nicht sofort eine eigentliche, sondern eine solche, die das subjektiv solistische Moment noch nicht entbehren kann — die Geschichte macht keine Sprünge — das *Concerto grosso*. Und erst als auch dieses, das lange Zeit das Haupt-Interesse der Musik-Treibenden bildete, im Laufe des 18. Jahrhunderts überwunden war, konnte wieder eine eigentliche Orchester-Musik beginnen, nachdem sie auf diesem grandiosen Umwege der Instrumental-Musik von mehr als einem Jahrhundert, dem wir aber die herrlichsten Blüten in derselben verdanken, alle Momente aufgenommen hatte, die sie befähigten, als eine ganz neue Kunst zu erscheinen. — Man entschuldige diese Abschweifung; aber Überblicke sind nicht ohne Nutzen.

Das historisch Bedeutsame an der Entstehung der instrumentalen Solo-Musik, das nicht genug betont werden kann, ist die Tatsache, daß sich diese nicht aus der Gabrieli'schen Sonate ausgeschieden, sich von dieser abgezweigt hat, sondern daß sie von derselben vollständig unabhängig entstanden ist; wie könnte auch sie, Solo- und Kammer-Musik, so direkt aus der öffentlichen Musik der Gabrieli'schen Schule entstehen[1])! Diese Solomusik ist eine direkte Begleiterscheinung der Entstehung der Monodie auf instrumentalem Gebiete, sie entsteht auch in der schönsten Blütezeit der Gabrieli'schen Sonate, ganz am Anfang des 17. Jahrhunderts, und mit ganz kleinen, unscheinbaren Versuchen, die sich wie Bagatellen gegen die Gabrieli'sche Riesen-Sonate ausnahmen. Und zwar beginnen die Versuche in dieser neuen Musik, so weit es sich überblicken läßt, vielleicht nicht ganz zufällig, in derselben Stadt, in welcher der größte Förderer des neuen Stiles, Cl. Monteverdi, lebte und wirkte, in Mantua, und dieselben stehen allem Anscheine nach in Zusammenhang mit demselben[2]). Es beginnt eine neue Zeit für die Instrumental-Musik: es

1) Die bekannte Sonate G. Gabrieli's für 3 Violinen gehört ebenfalls in die Kategorie dieser »öffentlichen« Musik; sie war ohne Zweifel für den Gebrauch an San Marco bestimmt; für Gabrieli war sie sicher mit ihrer kleinen Stimmenzahl das äußerste Zugeständnis an den modernen Geist. Wie wenig er aber mit der Zusammenstellung von drei gleichen Instrumenten den Zug der Zeit getroffen hat, erhellt daraus, daß sein Beispiel, das fruchtbringend hätte sein k nnen, keine weitere Nachfolge findet.

2) Näher habe ich mich im Anhang: » e Scherzi musicali des Claudio Monte-

Digitized by Google

müssen eine alte und eine neue Schule auseinandergehalten werden, die in den äußersten Enden lange Zeit sich auch scharf unterscheiden, wenn auch innerhalb derselben bald Vermischungen eintreten. So hat die alte Schule, und dem glaube ich die bisherige ungetrennte Behandlung des Stoffes zuschreiben zu müssen, sehr bald auch das solistische Moment neben dem polyphonen aufgenommen und unterscheidet sich darin von der neuen Schule nicht so sonderlich, die aber doch etwas ganz anderes will und bringt. Ohne eine Scheidung wird sich eine klare, übersichtliche Darstellung der Entwickelung der italienischen Instrumental-Musik dieser Epoche kaum ergeben können. — Das Emporkommen des neuen Stils in der Instrumental-Musik zeigt sich auch in dem Hervorwachsen eines ganz anderen Komponisten-Standes; Instrumental-Komponisten tauchen bald in Menge auf, aber sie kommen von einer ganz anderen Seite als von der der Vokal-Musik: sozusagen der dritte Stand der Musiker, der der Instrumentalisten, tritt mit einem Male aus dem bisherigen Dunkel heraus und stellt sich bald neben den bis dahin allein herrschenden der Vokal-Komponisten. Wenn Maugars[1]), der bekannte französische Violinist, in seinem Briefe an einen französischen Freund schreibt (1639), daß die Instrumentalisten in Rom viel höher geschätzt seien als die Sänger, so wird dies zwar wahrscheinlich eine kleine Übertreibung sein, die darin ihren Grund haben wird, daß Maugars seinen Landsleuten recht zeigen wollte, wie hoch seine Fachgenossen (die Geiger) in Italien geachtet würden. So viel läßt sich aber mit Bestimmtheit sagen, daß, wie man früher die Komponisten unter den Sängern zu suchen hatte, jetzt die Instrumentalisten, vor allem die Violinspieler, mit Erfolg als Komponisten ihres Instrumentes hervorzutreten beginnen[2]).

Es erhebt sich jetzt die Frage, in welcher Weise das Musik-Drama die Instrumental-Musik zu ihrer Mitwirkung heranzog; es konnte in zweierlei Arten geschehen, einmal als selbständige Begleitung zu den Worten des Gesanges, wie es das moderne Orchester tut, oder aber als selbständige Instrumental-Stücke, die zwischen den einzelnen Gesängen und Rezitativen eingereiht wurden, sei es zu diesem oder zu jenem Zwecke. Die erste Art ist etwas ganz Neues, und findet bekanntlich im Musikdrama nur gelegentliche Verwendung, indem dort die vielen Akkord-Instrumente den Hintergrund bilden. Winterfeld[3]) muß die Erfindung einer selbstän-

---

verdi« ausgedrückt; eine eingehendere Behandlung der ganzen Sonaten-Frage behalte ich mir vor.

1) Fr. Thoinau, *Maugars célèbre Joueur de Viole, Musicien du Cardinal de Richelieu*, S. 34. Siehe auch Monatshefte für Musikgeschichte 1895.

2) Einige nähere Bemerkungen über den Stil dieser Instrumental-Musik finden sich ebenfalls im Anhange: »Die Scherzi musicali von Claudio Monteverdi«.

3) Gabrieli und sein Zeitalter, S. 118.

Digitized by Google

digen Instrumental-Musik zu Vokalwerken Claudio Monteverdi zuschreiben, indem er eine solche zuerst in einer Messe vom Jahre 1610[1], »*in illo tempore*«, bei Gabrieli erst in dem zweiten Teile der »Sinfoniae Sacrae« von 1615 findet (nach dem Tode Gabrieli's herausgegeben); auf den überaus interessanten Vergleich Winterfeld's[2]) zwischen der Behandlungsweise dieser obligaten Instrumental-Begleitung bei den beiden Meistern kann nur hingewiesen werden, obgleich er sehr wertvolle Aufschlüsse über den grundverschiedenen Charakter dieser beiden Männer inbezug ihrer Auffassung des Kirchenstils gibt, indem sich herausstellt, daß Monteverdi geradezu unerhört revolutionär in denselben eingegriffen hat. Was eine obligate, (ausgeschriebene) Instrumental-Begleitung sonst betrifft, so hat dieselbe bekanntlich Monteverdi schon in einigen Stücken seines »Orfeo« angewendet, und von hier aus wird er sie wohl auf das Kirchenfach übertragen haben, ein Grund, der Winterfeld entgangen zu sein scheint.

Die Verbindung von Gesang mit selbständigen Instrumental-Stücken reicht dagegen jedenfalls sehr weit zurück, und zwar sowohl als Abwechslung zwischen den einzelnen Strophen von Gesangs-Stücken, als Ritornell oder Intermedio, wie auch in der Form von eingelegten Tänzen in Festspielen (Intermezzi), die bekanntlich besonders in Frankreich unter dem Namen »Ballett« schon lange vor Entstehung der Oper existierten. Auch in Italien gab es in den Intermezzis selbständige Instrumental-Stücke; Ambros[3]) bringt die interessante Mitteilung eines mit »*Symphonia*« betitelten Instrumental-Stückes (also jedenfalls kein Tanz) in dem dritten Intermezzo von Malvezzi, das bei der Hochzeit Ferdinands von Medici und Christiana's von Lothringen im Jahre 1589 aufgeführt wurde. Beinahe merkwürdiger Weise haben die ersten Musik-Dramen auffallend wenig Gebrauch von der Instrumental-Musik gemacht; das fast vollständige Fehlen erklärt sich zwar teilweise daraus, daß die Hellenisten bei den für sie maßgebenden Griechen keine weitere Erwähnung von Instrumental-Musik vorfanden, und daß ihr Interesse von ganz anderen Dingen in Anspruch genommen war. Aber dennoch sind dies bloß äußerliche Gründe. Mit der Herübernahme der Instrumental-Musik in das Musik-Drama traten an dieselbe Forderungen heran, die bis dahin noch nie an sie gestellt worden waren; sie, die bis dahin ganz im Schlepptau der Vokal-Musik geführt worden war, mußte mit einem Male in Gebiete dringen, die auch jener bis dahin ganz fremd gewesen waren; sie mußte, um in das Drama zu passen, einen ungleich mannigfaltigeren Gefühls- und Stimmungs-Gehalt als bisher wiedergeben können. Das waren For-

1) Siehe das alphabetische Verzeichnis der gedruckten Kompositionen Cl. Monteverdi's von E. Vogel in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1887, S. 423.

2) Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter, S. 119.

3) Ambros, Musikgeschichte IV, S. 208.

Digitized by Google

derungen, die gewissermaßen eine Neuschaffung der Instrumental-Musik bedingten, Forderungen, von deren Schwierigkeiten man sich bei der Instrumental-Musik dieser Zeit kaum eine Vorstellung machen kann. Diese Schwierigkeiten sind es denn auch teilweise gewesen, welche das beinahe vollständige Fehlen von selbständigen Instrumental-Stücken sowohl in der ersten Zeit des Musik-Dramas, als auch das mehr vereinzelte Auftreten von solchen in der späteren Zeit verursacht haben; das dreistimmige Ständchen in Peri's *Euridice*, welches bei den Griechen vorkommende Instrumente, Flöten verwendete, ist mit einigen Stücken in der »*Rappresentazione di anima e di corpo*« von Cavalieri[1]) so ziemlich das einzige, was sich an Instrumental-Sätzen in den ersten Musik-Dramen findet. Um so mehr muß man überrascht sein, plötzlich auf ein Werk zu stoßen, das von Instrumental-Stücken einen Gebrauch macht, wie es nicht nur in der Oper des 17. Jahrhunderts, sondern überhaupt in der ganzen Geschichte der Oper einzig dasteht. Es sind dies

die Instrumental-Stücke des »Orfeo«,

zu denen wir nunmehr übergehen. Der Historiker steht hier vor einem Rätsel, das ganz zu lösen vielleicht nie gelingen wird. Wie kommt Monteverdi dazu, in dieser seiner ersten Oper der Instrumental-Musik einen so breiten Raum zu gewähren und noch mehr, wie erklärt sich die Art und Weise, mit der er sie verwendet?

Sehr wohl ist es möglich, daß Monteverdi, den seine Reise mit seinem Fürsten, dem Herzog Vincenz von Mantua[2]), nach Flandern wahrscheinlich auch nach Frankreich führte, dort die reiche Verwendung von Instrumental-Musik bei den Ballets kennen lernte. Läßt sich so vielleicht für die große Menge von Instrumental-Stücken im »Orfeo« ein Grund anführen, die Beschaffenheit, das Wesen derselben erklärt die Verweisung auf die französischen Festspiele nicht, da diese nur Tänze brachten. Licht verbreiten könnte hierüber nur die Hypothese, daß Monteverdi mit den selbständigen Instrumental-Stücken nichts Geringeres als den griechischen Chor auf irgend eine Weise ersetzen wollte. Indes auch in diesem Falle würde man sich, da dies nur die künstlerische Absicht, noch nicht das Vollbringen erklären würde, wie bei so vielen Dingen Monteverdi's an sein Genie halten müssen; doch zur Sache!

Wenn von den Instrumental-Stücken von Monteverdi's »Orfeo« die Rede war, so geschah dies, wie bereits bemerkt, in erster und beinahe einziger Hinsicht mit Bezug auf die Instrumentation, die Orchester-Behandlung. Fragen wir aber nach dem kunstgeschichtlichen Resultat des »Orfeo« ge-

---

1) Davon einige im Neudruck in den Beilagen zu den »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert« von H. Goldschmidt.

2) E. Vogel, Cl. Monteverdi, a. a. O., S. 323.

Digitized by Google

rade in dieser Beziehung, so ist es eine bekannte Tatsache, daß derselbe von keiner, auch nur halbwegs weittragenden Bedeutung geworden ist. Der »Orfeo« ist hierin eine Tat, eine einzige große Tat, die aber keine Nachfolge hatte. Selbst Monteverdi verläßt die Bahn, die er in diesem Werke gewandelt; bei seinen späteren Werken verfährt er ganz anders.

Diese Darstellung wendet deshalb ihr Augenmerk auch ganz anderen Gesichtspunkten zu, da überdies über das Kapitel der Orchester-Behandlung im 17. Jahrhundert Spezial-Arbeiten vorliegen.[1] Es sind sowohl die geistige wie die formelle Seite, die an diesen Instrumental-Stücken mächtig anziehen und sie zu einem Unikum in der ganzen Geschichte der Oper und Instrumental-Musik machen. Form und Inhalt lassen sich bei diesen Stücken, wie die nähere Darlegung zeigen wird, unmöglich von einander trennen: Monteverdi hat in den meisten dieser Instrumental-Stücke das Grund-Problem der Instrumental-Musik, die gegenseitige organische Durchdringung von Form und Gehalt, in einer Weise gelöst, die in ihrer Art ganz einzig dasteht, und der man niemals seine Bewunderung wird versagen können, besonders dann nicht, wenn man die damaligen Verhältnisse kennt; und in diesem Falle wird einem, offen sei es gesagt, der »Orfeo« geradezu zu einem Rätsel.

Ein Blick in die Orfeo-Partitur zeigt, daß man es mit Instrumental-Stücken verschiedenen Namens zu tun hat[2]; außer den Einleitungs- und Schluß-Stücken, einer Tokkata und einem Tanz Moresca, sind es mit »Sinfonia« und »Ritornell« bezeichnete Stücke, die immer wiederkehren. Diese sind es, die unser Haupt-Interesse in Anspruch nehmen werden.

2. Die Ritornelle.

Schon eine oberflächliche Betrachtung der Ritornelle lehrt, daß man es hier mit vollständig selbständigen Stücken zu tun hat, die keineswegs (einige kleine Ausnahmen abgerechnet) etwa aus Motiven des Gesangstückes aufgebaut oder gar instrumentale Übertragungen von solchen sind, also in dieser Beziehung, was Selbständigkeit anbetrifft, mit den Sinfonien übereinstimmen. Schwerer dürfte es sein, einen prinzipiellen Unterschied zwischen diesen beiden Instrumental-Formen herauszufinden.

1) Lavoix fils, *L'Histoire de l'Instrumentation*. — H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper. — Vergleiche auch H. Kretzschmar, Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik (Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1900, S. 52).

2) Dieselbe, neu herausgegeben im 10. Bande der »Publikationen für Musikforschung« von R. Eitner; die Ausgabe enthält sämtliche Instrumentalstücke, die hier angeführten Seiten-Angaben beziehen sich immer auf diese Ausgabe. Zum Vergleich lagen die Original-Partituren von 1609 (Berlin, Königliche Bibliothek) und 1615 (Stadt-Bibliothek Breslau) vor.

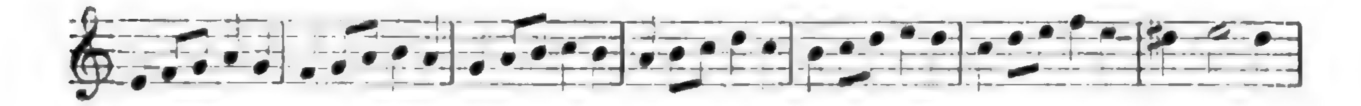
Digitized by Google

Ich habe mich hierüber, um mit Spezial-Untersuchungen den Hauptteil der Arbeit nicht zu belasten, im Anhang »Sinfonie und Ritornell« näher ausgesprochen und teile hier nur das Resultat mit:

Unter Ritornellen dieser Zeit sind selbständige Instrumental-Stücke zu verstehen, die aber zwischen die einzelnen Abschnitte strophischer Gesangs-Stücke gestellt werden und deshalb häufig wiederkehren, während die Sinfonien sich ganz selbständig in das Ganze fügen und deshalb auch nicht wiederkehren, wenigstens nicht im Sinne des Ritornells. Ferner weisen die Ritornelle im Verhältnis zu den Sinfonien im allgemeinen einen leichteren, sehr oft tanzartigen Charakter auf, und stehen im gleichen Taktmaß mit den Vokalstücken, zu welchen sie gehören. Öfter gehen indes die beiden Begriffe durcheinander, wie es in dieser Zeit auch bei anderen Bezeichnungen von Musik-Formen sehr oft vorkommt.

Auch Monteverdi weicht in mancher Beziehung im »Orfeo« von der gegebenen Erklärung ab, im großen Ganzen stimmen aber seine Stücke mit derselben überein. Beinah ein durchgängiger Unterschied, der indes nur für den »Orfeo« maßgebend ist, findet sich im Aufbau der beiden Instrumentalformen: die Ritornelle sind anders aufgebaut als die Sinfonien, nur in wenigen Fällen spielen die verschiedenen Arten des Aufbaus ineinander.

Monteverdi faßt in seinen Ritornellen etwas ihm Eigentümliches gleichsam in einem Brennpunkt zusammen, nämlich den Gebrauch der Sequenz. Die Anwendung derselben war in der damaligen wie in der früheren Musik bekanntlich etwas ganz Gewöhnliches; große wie kleine Meister benutzten sie, aber in durchwegs gleicher Weise, als Melodie treibendes Element. So zieht sie sich durch die ganze Literatur; schon die Frottolisten kannten etwas Ähnliches »in der Wiederholung einer Tonreihe auf einer höheren oder tieferen Tonstufe«[1], und auch die Madrigalisten ließen sich dieses Ausdrucksmittel nicht entgehen. Den Instrumentalisten war die Sequenz ein ebenso willkommenes als oft auch billiges Mittel, lange Perioden zu erzielen und zwar immer in melodischer Beziehung; sehr oft trifft man bei ihnen Sequenz-Stellen, die man kaum anders als mit Schusterflecken wird bezeichnen können. Wenn selbst Männer wie G. Gabrieli[2]) sich zu Sequenzen wie



1) R. Schwartz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IX, S. 3).

2) Kanzon Nr. 10 der Sammlung *Sinfoniae Sacrae* von 1615 (Königliche Bibliothek zu Berlin (unvollständiges Exemplar).

Digitized by Google

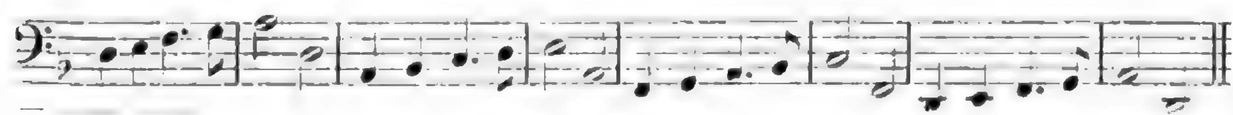
oder:

verleiten lassen, so wird man begreifen, wenn geringere Meister oft noch weiter gehen. Monteverdi sieht die Sequenz in seinen Instrumental-Sätzen von einer ganz anderen Seite an; es ist nicht das Bestreben, durch sie eine Steigerung oder Senkung herbeizuführen, wie er sie im vokalen Satz mit so überraschendem Erfolge und dramatischer Wahrheit[1]) anwendet, und wie wir sie bei Monteverdi's großem Schüler, Fr. Cavalli, ebenfalls wieder finden[2]). In der instrumentalen Sequenz Monteverdi's findet man in erster Linie ein wirklich instrumentales Element verborgen, d. h. die Sequenz ist für Monteverdi ein Mittel, einen instrumentalen Stil zu schaffen. Wir müssen uns hier näher erklären, da der Begriff des »Instrumentalen« sehr häufig mißverstanden wird.

Was heißt und ist instrumentaler Charakter? Das instrumentale Element besteht in der Festhaltung eines Motivs, in der Ausnutzung, Wendung nach allen Seiten, kurz, es beruht in der Durchführung, welche gerade das eben Gesagte bedeutet. In seinen Ritornellen versucht nun Monteverdi durchaus nichts anderes als das, was man mit Durchführung bezeichnen kann, nur greift er zu denjenigen Mitteln, die ihm seine Zeit bietet: dies ist die musikalische Sequenz. Was er aber aus ihr macht, das ist nur ihm eigen und entspricht seiner inneren Natur. Man könnte diese Sequenz zum Unterschiede von der melodischen eine durchaus thematische, motivische nennen, eine Sequenz von innen und unten heraus; die erste Sequenz ist mehr ein leichtes Kleid, bei Monteverdi's Ritornellen ist sie der Körper selbst.

Nehmen wir gleich das erste Ritornell, welches sich sofort der Tokkata anschließt[3]). Man muß sich bei den Instrumental-Stücken Monteverdi's, wie auch bei denen der venetianischen Opern-Komponisten, daran gewöhnen, das Baß-Thema als das wesentlichste aufzufassen, wofür wir später noch direkte Gründe kennen lernen werden.

Das 5stimmige Ritornell zeigt uns die Eigenart des Monteverdi'schen Sequenz-Verfahrens überaus klar[4]):



1) Zum Beispiel im »*Orfeo*« Orfeo's Ruf: *Rendete me il mio ben* auf Seite 192 der genannten Ausgabe.

2) H. Kretzschmar, Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, S. 49).

3) A. a. O., S. 123.

4) Da der Orfeo durch die Neuausgabe Jedermann zugänglich ist, wird an Notenbeispielen nur das zum Verständnis Notwendigste mitgeteilt.

Digitized by Google

Hier ist das gleiche Motiv viermal und zwar auf den Akkord-Tönen des *d-moll*-Akkordes wiederholt. Das Ritornell bekommt durch diesen planvollen Aufbau, den man mit dem Bau einer Mauer aus gleichen Quadersteinen vergleichen könnte, etwas ungemein Straffes; wie gemeißelt steht der kleine Bau vor uns; wenn irgendwo, dann kann man hier den Vergleich der Musik mit der Architektur bringen. Auf diesem marmorharten Unterbau erheben sich nun die anderen Stimmen. Es würde nicht wegzuleugnen sein, daß, würde Monteverdi die andern Stimmen analog dem zweitaktigen Baß-Thema anlegen, das Ganze einen schematischen Eindruck machen würde. Wer aber diese Ritornelle zum ersten Male hört, der kommt gar nicht darauf, daß er es hier mit Sequenzen zu tun hat, während doch solche, in diesem Maße angewendet, sich dem unmusikalischsten Menschen aufdrängen würden. Der Grund liegt in einem besonderen Kunstgriff Monteverdi's, den er in der geistreichsten Art und Weise anwendet, nämlich in der Stimmen-Vertauschung. Dieses Mittel ist nicht original; Monteverdi fand es in der Vokal-Musik, insbesondere in den Madrigalen vorgebildet. Gewöhnlich, wie auch in unserem Falle, sind es zwei Stimmen, die miteinander rivalisieren, indem bald die erste, bald die zweite durch die Tonhöhe dominiert; jede Stimme hat ihr eigenes Thema und so entstehen durch diese Umtauschungen immer ganz neue Effekte. Hier in unserm Falle ist es eine sinnreiche Abwechslung der beiden ersten Stimmen; zuerst liegt Cantus I mit seinem Thema oben, dann Cantus II mit dem seinigen eine Quinte höher, dann Cantus II mit dem Thema des ersten, während dieser das zweite hat; der Schluß ist frei. Für das Monteverdi'sche Sequenz-Verfahren ist dieser Stimmen-Austausch überaus wichtig, da hierdurch die aufdringliche Art der Sequenz ungemein veredelt und das fatale »Man merkt die Absicht und wird verstimmt« glänzend umgangen wird; es bleibt einzig das Positive, durch dieses Verfahren eine ungemeine Konzentration, ein Zusammenpressen erreicht zu haben, die durch gar nichts anderes in diesem kleinen Rahmen erreicht werden kann. Denn daß sich diese Verwendung der Sequenz nur für Tonstücke kleineren Umfangs eignet, bedarf keiner näheren Darlegung.

Der Grund für Monteverdi's Verfahren ist aber ein tief innerlicher und schreibt sich von dem ganz bewußten Streben her, ein scharfes, einheitliches Bild zu erhalten, das absolut durch kein Beiwerk an Deutlichkeit verliere. Die Sequenz ist Monteverdi der schärfste Regulator, sozusagen nicht den kleinsten Strich über die Zeichnung hinauszumachen. Was Monteverdi dadurch erreicht, ist denn auch etwas, was in dem winzigen Raum beinahe unmöglich erscheint: die prägnante Darstellung einer Idee. Monteverdi will uns mit diesem Ritornell offenbar nichts anderes als eine Idee seines Dramas geben; der herbe Charakter, der in den starren Baß-

Digitized by Google

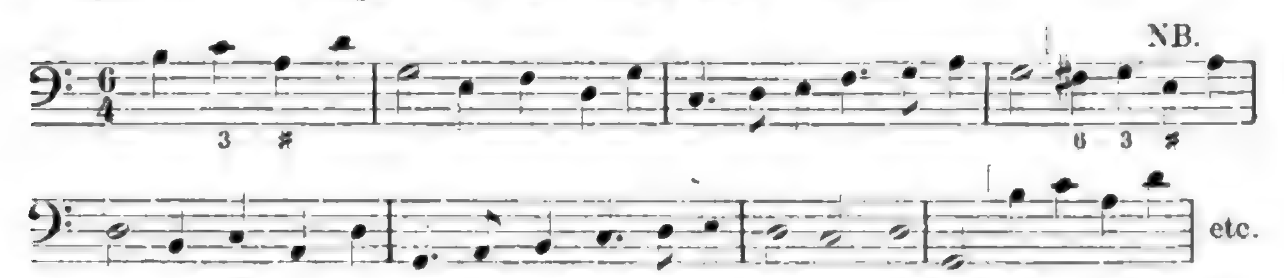
Schritten zum Ausdruck kommt, verschmilzt durch die Melodie-Stimmen zu einer ganz eigenartig elegisch verschleierten Stimmung, dem Grundwesen des »Orfeo.« Monteverdi gibt selbst den Gedanken in die Hand, dieses Anfangs-Ritornell sozusagen als leitende Idee aufzufassen: zweimal (nachdem es während des Prologs sich dem Hörer durch öfteres Erklingen eingeprägt hat) erscheint es im Verlauf des Musik-Dramas, und zwar an den wichtigsten Stellen; zum ersten Mal nach dem zweiten Akt: das Unglück ist eben geschehen, der Chor hat zum wiederholten Male seinen Klage-Gesang *»ahi caso acerbo«* erklingen lassen, da tönen plötzlich auch wieder die bekannten Klänge des Schicksals-Stückes zu uns: Orfeo rüstet sich zu dem grausigen Gang in die Unterwelt. Und wieder erscheint es nach dem 4. Akt, als Orfeo ohne Euridice auf die Erde zurückkehrt (also wieder bei einer Wendung im Schicksal Orfeo's). Aber jetzt tönt es ganz dumpf: die hellklingenden Blas-Instrumente, Cornette und Regale, auch die Trombonen schweigen, nur dunkle Violen und fast durchwegs Akkord-Instrumente, nämlich nach Monteverdi's eigener Angabe *Organi, Gravicembali, Arpi, Chitaroni*, wagen es zu bringen, wodurch jedenfalls etwas Dumpfes, Zuckendes (durch die vielen Akkord-Instrumente) sich in dem Spiel ausdrückte: es ist, als ob das Schicksal selbst mittrauerte.

Es gibt wohl kaum ein zweites Beispiel in der Opern-Geschichte des 17. Jahrhunderts, in welchem ein Instrumental-Stück so zum geistigen Träger für die ganze Oper geworden wäre. Denn wiewohl das Stück mit *Ritornello* bezeichnet ist, also das Wiederkehren (*Ritornello* von *ritornare*) im Namen liegt, so bezieht sich dieses in anderen Fällen doch immer nur auf das Wiederkehren zwischen den einzelnen Strophen eines geschlossenen Gesanges. Dieses Ritornell geht aber himmelweit über die ursprüngliche Bedeutung und Anwendung des Ritornells hinaus: es ist ein Ritornell im weitesten, sozusagen idealen Sinne. Hier kann man 250 Jahre vor Wagner an Leitmotive denken, da es sich aus dem gleichen Prinzip, aus der Idee des musikalischen Dramas herschreibt. Nachfolger hat gerade hierin Monteverdi nicht gehabt. Dies ist beinahe natürlich; die Idee konnte auch nur dem Geiste einer wirklichen Tragödie entspringen.

Schon dieses Ritornell zeigt klar, daß Monteverdi die Ritornelle, wie leicht der Name in seiner späteren praktischen Bedeutung uns andeuten könnte, nicht hintangesetzt haben wollte. Natürlich sind nicht alle von der gleichen Wichtigkeit für das Drama selbst, noch ist auch ihr absolut musikalischer Wert ein gleich bedeutender. Mehrere spielen keine größere Rolle; doch haben alle ihre ganz besondere Physiognomie, welche zu einer näheren Besprechung verlocken könnte. Doch begnügen wir uns mit dem wichtigsten, zumal einige noch aus verschiedenen Gründen besprochen werden müssen.

Im wesentlichen weisen die anderen Ritornelle, wie bereits anfangs

Digitized by Google

bemerkt, den gleichen Bau auf: das ganze Stück ist aus Sequenzen gearbeitet. Nicht immer sind aber die einzelnen Stimmen, wie in dem ersten Beispiel, streng sequenzmäßig gebildet, und nicht immer wird der Eindruck der Sequenz durch Stimmen-Umtausch verwischt. In verschiedenen Fällen machen die Oberstimmen, während der Baß, der eigentliche Hauptträger des Ganzen, sequenzmäßig fortschreitet, neue Melodie-Bildungen, wodurch der Gedanke an die Passacaglio-Methode nahe gelegt wird. Ein Beispiel hierfür bietet das Ritornell im 1. Akt[1], welches nach dem Ballett-Chor *»Lasciati i monti«* erklingt. Der Aufbau ist hier bedeutend weitzügiger; der Baß bildet sich sein Thema aus einer Sequenz und ist in seinem zweiten Teil (4. Takt) eine genaue Reprise in der Dominante, ein sehr frühes Beispiel dieser Satz-Aufstellung. (Der zweite Teil ist eine ausgeschriebene Repetition des ersten, also AB. AB.)

Die Ausgabe von R. Eitner enthält hier bei NB. einen kleinen Irrtum; das Original weist, wie der Herausgeber selbst angiebt, bei NB. den Durdreiklang auf der Baßnote *E*, also *gis* auf, und die Terz muß auch analog der korrespondierenden Stelle im ersten Teil so heißen, wo ebenfalls, trotz des starken Querstandes, das analoge *cis* steht; der Fehler liegt nicht an dem *gis* der zweiten Stimme, sondern an dem *g* des Alts, der nach *e* gehen muß. Das Charakteristische der Stelle liegt gerade im Wechsel des *C-dur* und *A-dur*, beziehungsweise *G-dur* und *E-dur* Akkords[2].

Was die Melodie-Stimmen anbetrifft, so bemerke man, wie die Melodie im zweiten Teile anders gebildet ist als im ersten und wie frei und unbekümmert sie ganz andere, gesteigerte Wendungen vornimmt.

Aus einem ähnlichen Grunde, nämlich dem einer Korrektur, muß das Ritornell auf Seite 158 der Neuausgabe besprochen werden. Auch hier haben wir die Sequenz-Schritte, aber wieder in etwas anderer Gestalt. Man muß wirklich erstaunt sein, wie Monteverdi aus dem gleichen Prinzip immer wieder neue Kombinationen herausfindet; denn dieser große Meister ist meilenweit von jeglicher Schablone entfernt. Das Ritornell bringt die

1) S. 134.

2) Beide Drucke, der von 1609 und 1615 (Berlin und Breslau) bringen diesen Fehler (3. Stimme), beide auch das *gis* in der 2. Stimme. Die Stelle ist aber zweifellos so gemeint, wie sie verbessert worden, und ergibt sich gerade aus der Erkenntnis der Sequenz-Bildung Monteverdi's.

Sequenz im Baß viermal, aber die beiden letzten in der Umkehrung, ein Verfahren, das wir später auch bei den mit Sinfonien überschriebenen Tonstücken angewendet finden werden.

Bekannt ist dieses Ritornell jedem, der sich einmal mit dem »Orfeo« beschäftigt hat, durch seine merkwürdige Rhythmik. Wie das Stück im Neudruck vorliegt, ist man gezwungen, dasselbe im $^5/_4$-Takt aufzufassen, da sich anders die Sechzehntel-Noten in den zwei Oberstimmen nicht unterbringen lassen. Monteverdi, der in rhythmischer Beziehung einer der reichsten Meister ist, wäre zwar diese zu allen Zeiten ungewöhnliche Taktart allenfalls zuzutrauen, wenn nicht das darauffolgende Lied[1]) des Orfeo, das Ähnlichkeiten mit dem Ritornell aufweist, den $^6/_4$-Takt kategorisch verlangen würde; ein Wechsel im Rhythmus zwischen einem Lied und dem dazu gehörenden Ritornell spricht aber ganz gegen das Wesen desselben[2]). — Die in beiden Drucken (1609 und 1615) und in der Neuausgabe zwischen den Noten stehenden Dreien gehören nicht hinein. Wie sie hineingekommen sind, ist rätselhaft; bei den Wiederholungen des Ritornells fehlen sie auch gänzlich. Der Neudruck bringt aber eine Abweichung vom Originaldruck, indem in jenem statt eines Achtels ein Sechzehntel (es ist die achte Note im Cantus I, die sechste im Cantus II) steht[3]). Der vom Herausgeber benutzte Druck von 1609 ist an dieser Stelle undeutlich. Statt aller weiteren Erörterungen gebe ich das Ritornell, das im $^6/_4$-Takt und mit vollständigem Wegfallen der Triolen-Bewegung stehen muß, als Beilage I. Der im zweiten Teil etwas befremdende Rhythmus ist bei Monteverdi absolut nichts Ungewöhnliches; er findet sich genau in einigen seiner *Scherzi musicali* vorgebildet, was auch die Gewißheit für die oben gegebene Auslegung des Ritornelles gab. Die *Scherzi musicali*[4]) sind für das Verständnis Monteverdi's und zwar insbesondere für dessen »Orfeo« unumgänglich notwendig; das leichte, fröhliche Blut, das in den dreistimmigen Gesängen der Hirten fließt, rollt beinahe noch übermütiger und kecker schon in diesen ganz reizenden dreistimmigen Liedchen. Um von ihnen einen Begriff zu geben und besonders

1) Es ist eigentümlich, daß bis dahin noch von Niemandem bemerkt wurde, daß dieser Gesang Orfeo's »*Vi ricorda*« ebenfalls ein dreiteiliger Satz (Liedform) ist; H. Goldschmidt redet wenigstens noch in seiner letzten Publikation (Studien zur Geschichte der italienischen Oper) nur von dem dreiteiligen Satze zu Beginn des zweiten Aktes, S. 15; ebenso ist es Eitner entgangen. Man darf, da diese beiden Gesänge der gleichen elegischen Stimmung Orfeo's Ausdruck geben, diese äußere Übereinstimmung dem bewußten künstlerischen Schaffen Monteverdi's, das auf Einheitlichkeit zielte, zuschreiben.

2) Die einzige Ausnahme und Erklärung siehe S. 194 dieser Arbeit.

3) Ein Vergleich mit dem Druck von 1615 (Breslauer Stadt-Bibliothek) ergab das gleiche Resultat.

4) Mir von Herrn Prof. Kretzschmar freundlichst zur Verfügung gestellt.

Digitized by Google

um den ganz gleichen Rhythmus und die beinahe gleiche Melodie zwischen diesem und dem besprochenen Ritornell nachzuweisen, folgt als Beilage II eines dieser *Scherzi musicali*. Das Ritornell mit seinen scharfen Melodie-Wendungen, seinem fröhlichen, unbesorgten Inhalt, indem die Sechzehntel-Passagen der Welt ihren Lauf zu lassen scheinen, bildet einen kleinen, überaus wohltuenden Kontrast zu dem elegischen Gesang des Orfeo, was vielleicht noch mehr zu Tage treten würde, wenn das Ritornell nicht so stark instrumentiert wäre. Gerade die häufige Anwendung des fünfstimmigen Satzes läßt vielleicht einige Beziehungen zu Frankreich vermuten, da dort der fünfstimmige Instrumentalsatz oft als Normalsatz erscheint [1]).

Gewöhnlich sind sonst die Ritornelle leichten Charakters und dreistimmig, ganz so wie die der *Scherzi musicali*. Ein charakteristisches Beispiel [2]) findet sich im zweiten Akt nach dem Lied Orfeo's: »*Ecco purch' a voi*«. Kaum hat Orfeo sein wunderbares (dreiteiliges) Lied gesungen, so poltert ein überaus bewegliches Ritornell hervor, das zu dem Gesang des Hirten gehört, der Orfeo ein Kompliment für seinen Gesang macht. Der Hauptreiz liegt in dem polternden Baß, der in fortwährenden Sequenzen immer höher steigt und eine sehr »fidele« Physiognomie zeigt, während die zwei anderen Stimmen, zwei Chitaronen und zwei französische Geigen, immer hübsch ausweichen.

Nicht ganz uninteressant dürfte sein, daß man aus dem Ritornell sieht, wie genau Monteverdi für die vorgezeichneten Instrumente schrieb. Der tiefste Ton für die französischen Geigen war *c'*. Den Ton unter diesem, *h*, hätte Monteverdi für die zweite Stimme brauchen sollen, um, wie in all den anderen analogen Fällen, diese mit der ersten Stimme in Terzen weiter gehen zu lassen; statt dessen ist er an einer Stelle gezwungen, einen Ton höher, nach *d'* zu gehen, wodurch Einklang entsteht. Es ist der neunte Ton der zweiten Stimme.

Eines der eigenartigsten Ritornelle, das uns den Meister im schärfsten Lichte zeigt, ist in dem so überreichen »Orfeo« das auf Seite 141 der Neuausgabe, welches schon durch seinen überaus kunstvollen Bau eine ganz besondere Stelle unter den durchweg mehr harmonisch angelegten Instrumental-Stücken Monteverdi's einnimmt. Das Brautpaar, Orfeo und Euridice, hat sich in den Tempel (hinter die Bühne) begeben; man bringt den Göttern ein Opfer dar. Was Monteverdi mit den Instrumenten sagen will, ist denn auch nichts anderes, als die Wirkung und

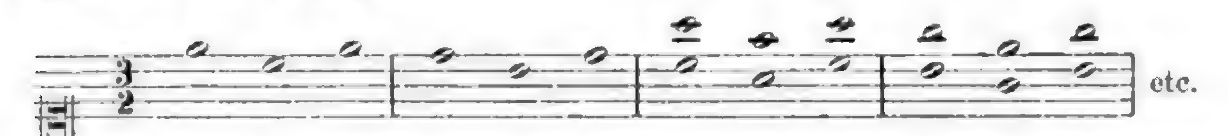
1) Vergleiche die bei Ambros mitgeteilten Ritornelle (IV, S. 21 ff.) eines 1581 im Schlosse zu Moutiers abgehaltenen Balletts, die alle fünfstimmig sind. Hingegen tritt die fünfstimmige Besetzung in den Tonstücken der Kollektion Philidor (besprochen von Wasielewski, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, S. 533) nicht als vorherrschend auf. 2) S. 150.

den Eindruck von aus einer Kirche hertönendem Orgelspiel zu erzielen; das Stück weist ganz den Orgelstil dieser Zeit auf und ist nichts anderes als ein Ricercar, eine der gebräuchlichsten Formen für Orgel, für welche die Komponisten am meisten Sorgfalt und Kunst verwendeten. Aber auch hier sieht man wieder, wie Monteverdi eine Form nicht ohne weiteres hinübernimmt, sondern sie je nach seinem Zweck modifiziert. Das Ritornell ist ein kanonartiges Stück aus lauter Sequenzen; während aber die Ricercars und ähnlich fugierte Stücke eine Stimme nach der andern einsetzen lassen, bringt Monteverdi beinahe alle fünf Stimmen zugleich, indem er sofort mit mehreren Engführungen anfängt: er operiert vorläufig mit zwei Themen (das zweite in der zweiten Stimme); wie gewöhnlich liegt das Haupt-Thema im Baß. Die erste Stimme setzt mit dem Haupt-Thema ein klein wenig später ein; in der dritten Stimme erlaubt sich aber Monteverdi die Kühnheit, dasselbe um einen Notenwert zu verkürzen, wodurch bewirkt wird, daß man gleich mitten in der Sache ist. Der Grund dieses Verfahrens ist ein tief innerlicher und liegt in einer dramatischen Anschauung, die später für die Komponisten der venetianischen Schule maßgebend ist: nämlich nicht lang und umständlich zu entwickeln, wozu die fugierte Schreibweise verführt, sondern gleich mit dem Kern der Sache da zu sein, mit einem Ruck in die Situation hineinzuführen. Monteverdi wollte kein eigentliches Orgelstück schreiben, so wie man sie in der Kirche spielte; er wollte mit ihm vielmehr die Wirkung hervorbringen, die ein solches Orgelspiel ausübt, und, hier liegt das Geniale, zwar eines solchen, das von der Ferne herüberklingt; es ist auch nicht unwahrscheinlich, daß dieses Ritornell von einem ziemlich weit hinter der Bühne aufgestellten Orchester ausgeführt worden ist. Das Stück ist von einer überraschenden Naturwahrheit; was Monteverdi in diesem Stücke ausdrückt, beruht auf einer Wahrnehmung, die jeder machen kann, der an einer Kirche, in der Orgel gespielt wird, vorübergeht; er hört nicht ein einheitliches Musikstück, sondern mehr ein Durcheinander von Tönen. Ganz diesen Eindruck macht nun auch der erste Teil dieses Ritornells; es ist ein Durcheinanderschwirren von Tönen, keine Note scheint zur anderen zu passen, daß man beinahe an seinen Ohren zweifelt; und doch ist das Ganze mit der alleräußersten Gesetzmäßigkeit aufgebaut, allerdings mit einer Rücksichtslosigkeit, einer eisernen Konsequenz, wie es in der gesamten musikalischen Literatur außer den Messen des gleichen Meisters kein zweites Beispiel geben dürfte; die schärfsten Dissonanzen werden nicht gescheut, beinahe eine drängt die andere.

Das Ritornell zerfällt in zwei Teile, deren zweiter die ungemeine Herbheit des ersten, eben besprochenen mildert, dafür ein geradezu geniales Kombinieren und gleichzeitig ganz selbständiges Durchführen dreier Motive bringt: zu den zwei vorhergehenden tritt noch ein drittes

Digitized by Google

das in erster Linie die Aufmerksamkeit auf sich zieht; dieses dritte Thema scheint mir das vorhergehende Programmbild noch zu erweitern, indem Monteverdi mit dem Motiv



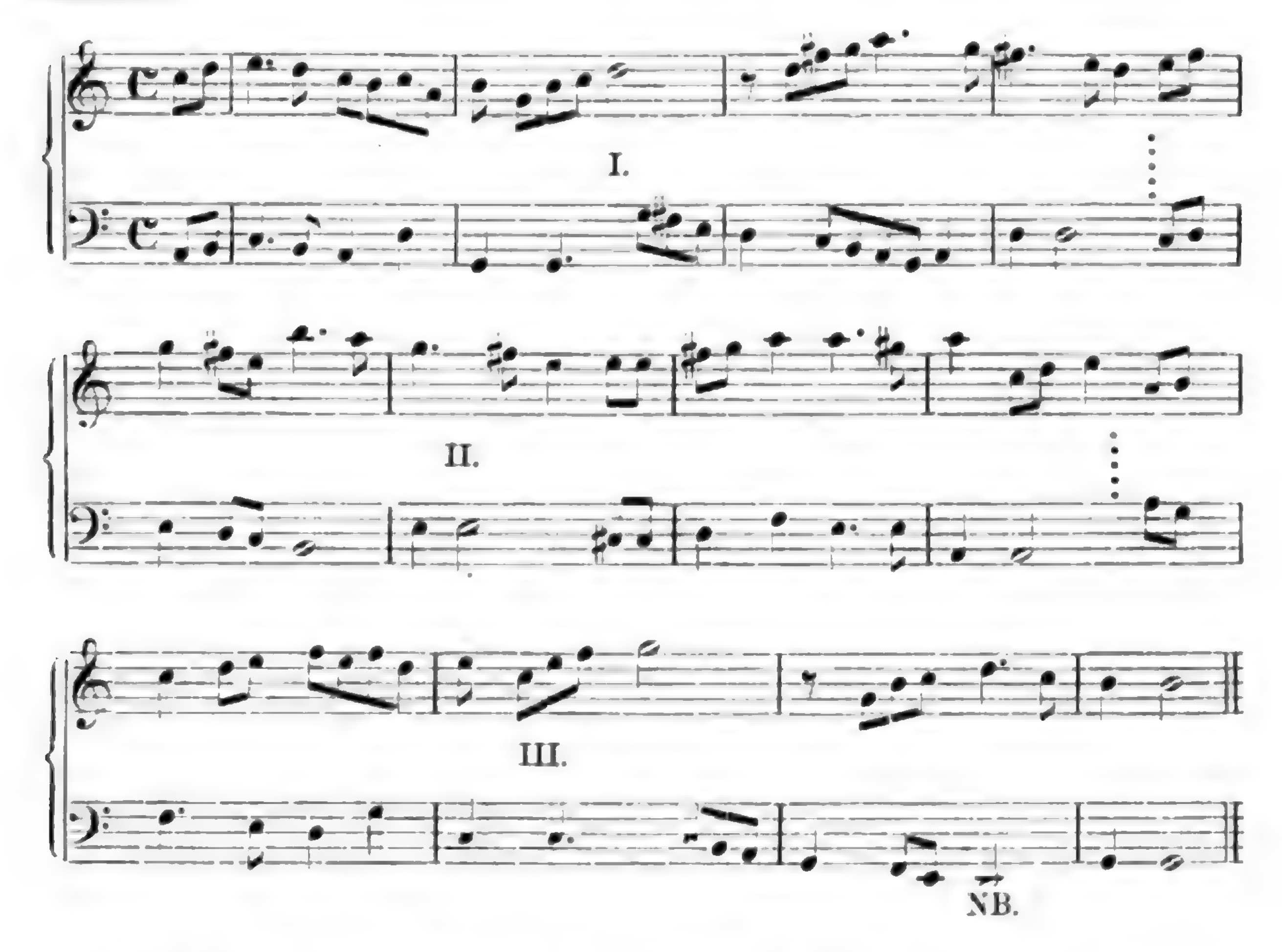
nichts anderes als Glockengeläute andeuten will, während die anderen Stimmen ihren Orgelpart ruhig weiterführen. Wer denkt bei dem gleichzeitigen Erklingen dreier Themen nicht an das Meistersinger-Vorspiel!

Noch aus einem weiteren Grunde ist dieses Ritornell interessant; es ist das einzige, das in der Taktart von dem des Chores, zu dem es zu gehören scheint, abweicht (3/2 gegen 4/4). Doch hat dieses Abweichen von der Regel, die Monteverdi selbst sonst überall beobachtete, seinen tiefen Grund, der einen Beweis von dem überaus scharfsinnigen künstlerischen Denken des Meisters und seinem Ausarbeiten einer Idee bis aufs feinste giebt. Monteverdi will mit dem Taktwechsel noch schärfer andeuten, daß das Stück vom Tempel herklinge und mit dem Gesange der Hirten absolut nichts zu tun habe. Ritornell hat er es deshalb genannt, weil er es dreimal zwischen den einzelnen Chören verwendete.

Monteverdi ist interessant und neu, wo man ihn auch anfassen mag; jedes seiner Stücke hat trotz der Übereinstimmung in den Grundzügen der Form etwas ganz Eigenes an sich, sei es in Form oder Gehalt. So eröffnet einen sehr lehrreichen, für die Instrumental-Musik doppelt wertvollen Ausblick das Ritornell[1], welches erklingt, als Apollo und Orfeo zum Himmel gefahren sind und das Volk seiner Freude über dieses Ereignis und die glückliche Lösung des Ganzen Ausdruck giebt. Dieses Ritornell wird gleich darauf vom Chore in seinen allgemeinen Umrissen benutzt, am besten erhalten bleibt der Baß; eine Gegenüberstellung von Instrumental- und Vokal-Satz ergiebt aber, daß der erstere einen künstlerischeren Satzbau aufweist als der Chorsatz, der schlicht tanzartig, immer vier und vier Takte zusammennimmt. Der Instrumental-Satz hat aber die Form A.B.A., also dreiteilige Satzform und zwar mit der Variante, daß der dritte Teil in einer anderen Tonart steht, nach unserer Ausdrucksweise in der Unterdominante; dies mußte deshalb der Fall sein, weil der erste Teil in die Dominante modulierte, weshalb Monteverdi, um auf seinen Ausgangspunkt zurückzukommen, auf diese Weise verfahren mußte. Beinahe das ganze Jahrhundert sucht nach dieser ebenso planvollen, für uns so selbstverständlichen Anordnung; aber noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts passiert es gelegentlich Meistern allerersten Ranges, daß ihnen bei einem solchen Falle ein

1) Siehe S. 225 ff.

Digitized by Google

Fehler mit unterläuft, wie an seinem Orte gezeigt werden wird. Ich gebe Melodie- und Baßstimme, um die drei Teile besser kenntlich zu machen:

Das ist ein ganz regelrechter dreiteiliger Satz, so planvoll errichtet, die einzelnen Teile so zwanglos miteinander verbunden, dazu der zweite Teil in benachbarte Tonarten modulierend und ganz aus Motiven des ersten gebildet, und auf diese Art im kleinsten Maßstab der Instrumental-Musik die Lehren weisend, die sie zu gehen hatte, nämlich thematische Ausnutzung, sodaß man wirklich kaum am Anfang einer neuen Kunst sich zu befinden glaubt.

Die Umbildung des Baßthemas bei NB. erklärt sich aus technischen Gründen; die Baßstimme hätte, analog der Stelle im ersten Teil, bis zum *Contra C* hinuntersteigen müssen, da Monteverdi bei solchen Analogie-Bildungen überaus konsequent verfährt. Dieses *Contra C* kommt aber im Instrumental-Baß des »Orfeo« nicht ein einziges Mal vor (nur die Harfen steigen so tief); ein ähnliches Umgehen dieses Tones findet sich auf Seite 202, drittes System.

Die Sequenz-Arbeit ist, wie wir gesehen haben, für die Ritornelle im »Orfeo« ein geradezu typisches Kennzeichen; die Untersuchung wird gezeigt haben, daß Monteverdi dieselbe durch sein Verfahren auf eine ungemein hohe Stufe gehoben hat, einmal durch die wirklich motivische

Bildung, dann durch den Stimmenwechsel, ferner durch die Umkehrung des Themas und dann noch durch die Verbindung der Sequenz mit der Ciaconna, der verschiedenen Auslegung des Baßthemas. Alle diese Faktoren, welche der Monteverdi'schen Sequenz ein so eigenartiges Gepräge geben und weit entfernt von allen schablonenhaften Arbeiten sind, sie haben mehr oder weniger Schule gemacht; bei dem venetianischen Opern-Sinfonien werden wir sie wieder finden, und schon aus diesem Grunde erklärt sich die ausführliche Auseinandersetzung derselben.

3. Die Sinfonien.

Über die allgemeinen Unterschiede zwischen Ritornell und Sinfonie ist bereits gesprochen worden[1].

Obwohl auch die Sinfonien im »Orfeo« keine große Ausdehnung haben (die längste ist 15 Doppeltakte), so sind sie doch durchschnittlich länger als die Ritornelle und wirken durch ihr fast durchgehends langsames, breites Tempo mindestens doppelt so lang. Abgesehen von ihrem rein musikalischen Wert, dann aber als Stücke im Zusammenhang mit der Oper, sind sie auch in formeller Beziehung derartig angelegt, daß sie eine nähere Besprechung notwendig machen.

Die Sinfonien bieten, wie bereits bemerkt, ein wesentlich anderes Bild als die Ritornelle; schon unter sich weisen sie größere Unterschiede auf als die ganz einheitlich gebauten Ritornelle. Haben wir bei diesen mit ihrem krystallklaren Aufbau eine von der übrigen Instrumental-Musik ganz verschiedene Kompositionsweise gefunden, so ergeben sich bei der Betrachtung der Sinfonien starke Anknüpfungspunkte mit Gabrieli, überhaupt mit der übrigen Instrumental-Musik, auf die wir vorher in Kürze einen Blick warfen.

Haben wir die Ritornelle in der Mehrzahl als die Träger eines mehr fröhlichen, leicht bewegten, oder doch wenigstens beweglicheren Elementes kennen gelernt, und werden wir ihren Ursprung in der Volks- und Tanz-Musik, jedenfalls weltlicher Kunst-Musik finden[2], so müssen wir die Quellen der im Charakter durchwegs ernster gehaltenen Sinfonien wo anders suchen. Viel mehr noch als die Ritornelle weisen die Sinfonien ein akkordisches Wesen auf, ja man kann sagen, liegt der Wert der Ritornelle in dem durchaus prägnanten Baßthema, der Reiz aber in den Melodiestimmen, kurz in klar erkennbaren Einzelheiten, so wollen die Sinfonien mehr durch Harmoniefülle, durch ein Ganzes, wirken. Dies wäre ungefähr derjenige Unterschied, der von Winterfeld[3] zwischen der Kanzone

1) Das Nähere findet sich im Anhang I Nr. 2: Sinfonie und Ritornell.

2) Siehe Anhang I dieser Arbeit.

3) Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter II, S. 106.

und Sonate gemacht worden ist, und der von den verschiedenen Versuchen, die beiden Instrumental-Formen nach ihrer formellen Seite hin zu erklären, das meiste für sich hat. An und für sich haben im äußeren Aussehen die Ritornelle mit den Kanzonen nicht das Geringste gemeinsam, wohl aber weisen die Sinfonien Monteverdi's mit den Sonaten Gabrieli's manche Berührungspunkte auf, und dies sowohl in ihrem Charakter (feierlich, ernst) als auch in ihrer Form (breitere Anlage); eine weitere Übereinstimmung ergibt sich daraus, daß Monteverdi die Sinfonien viel voller, bis zu acht Stimmen anlegt, während die Ritornelle nie über fünf Stimmen hinausgehen. Vergleicht man hingegen, was nahe liegt, Monteverdi's Sinfonien mit denen der *Sinfoniae sacrae* von G. Gabrieli, so ergeben sich grundlegende Unterschiede, die in erster Linie darin bestehen, daß die Gabrieli'schen Stücke[1]) neben dem akkordischen auch ein reich fugiertes Spiel aufweisen, während die Sinfonien im »Orfeo« ein einheitlich akkordisches Wesen zeigen. Daß man bei Monteverdi eine starke Bevorzugung des harmonischen Stiles feststellen kann, ist eine Tatsache, die schon Winterfeld betont hat, indem er bei dem Vergleich der Gabrielischen und Monteverdi'schen Instrumental-Einleitungen sagt, sie stimmten im wesentlichen überein, nur wende Gabrieli den fugierten Stil an, während »die Einleitungen Monteverdi's in einfach mehrstimmigem Satz einhergehn«[2]); die Konsequenzen zieht er aber nicht daraus, und das Kriterium, »einfach mehrstimmiger Satz« paßt doch nicht so ganz auf die Monteverdi'schen Stücke, wenigstens nicht auf die meisten seiner Sinfonien im »Orfeo«.

Es ist daher die Frage, wie sich Monteverdi mit dem harmonischen Satze abfand. Monteverdi ist eine jener großen Künstler-Naturen, bei denen durch ihr ganzes Schaffen ein einheitlicher Zug geht; ob er schon bestehende Formen hinübernimmt, oder ob er sie selbst schafft, er drückt ihnen seinen Stempel auf. — So tritt denn auch Monteverdi an die Kompositionen solcher harmonisch angelegten Sätze mit ganz anderen Voraussetzungen als die übrigen Komponisten seiner Zeit; es ist das bewußte Streben, in das verwirrende, sozusagen uferlose Wesen dieser Setzweise Ordnung, das heißt Periodisierung zu bringen. Wer die Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert gerade darauf hin betrachtet, der ist überrascht, daß es so lange dauerte, bis in akkordisch angelegte Sätze, wie wir sie in den Kanzonen und Sonaten oft als langsame Sätze finden, ein klar periodisierter Aufbau zu Tage tritt. Monteverdi ist nun derjenige, bei dem dieses Prinzip von Anfang an mit Bewußtsein vertreten ist, aber nicht überall mit der gleichen Schärfe. Und gerade in diesen

1) Vergleiche zum Beispiel die von Winterfeld neugedruckte *Sinfonia sacra*. A. a. O., S. 120 der Beilagen.

2) A. a. O. II, S. 118.

Digitized by Google

verschiedenen Graden sieht man so recht deutlich, worin die positive Neuerung in Monteverdi's instrumentalem Schaffen besteht, wie weit er sich oft von seinen Zeitgenossen entfernt oder sich ihnen nähert.

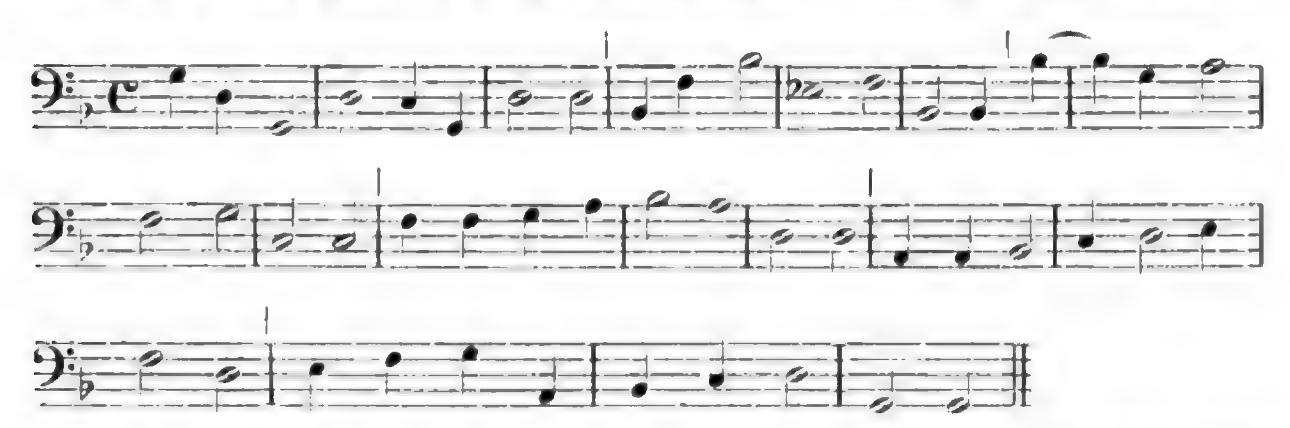
Wir betrachten zuerst diejenige Sinfonie, die am allerwenigsten Monteverdi's Eigenart, gerade auch inbetreff eines klaren Aufbaues, zeigt. Es ist dies die Sinfonie im fünften Akt, welche gespielt wird, als Euridice für Orfeo verloren ist und Orfeo zum »verhaßten Licht« zurückkehren muß. Die Sinfonie weist keinen so prägnanten Stimmungsgehalt wie die anderen Instrumental-Stücke auf, aber sie wird jedenfalls durch geeignete Instrumentation (besonders Posaunen und Regale) gewirkt haben. — Nicht ganz zufällig ist sie vielleicht auch die längste (15 Doppeltakte), denn irgend welcher Aufbau, irgend welche Periodisierung, die sich durch Kadenz-Schritte kennzeichnen könnte, ist bei ihr nicht zu finden; das Ganze ist eine einzige, ziemlich verwickelte Kette, in der einzelne Teile nicht unterschieden werden können. Und so bildet sie denn den allermerkwürdigsten Gegensatz zu den formell so durchsichtigen Ritornellen, in denen oft jeder Takt, wie Stockwerke an einem Hause, für sich allein betrachtet werden kann[1]), indem die Baß-Sequenz die Teilung vornimmt. Mit dieser Sinfonie steht Monteverdi ganz in der Tradition der früheren Periode.

Von einer ganz anderen Seite zeigt sich uns Monteverdi in der Sinfonie, die zwischen dem ersten und zweiten Akt, richtiger direkt vor dem zweiten Akt, zu dem sie ihrer Stimmung nach gehört, gespielt wird; denn dieses ganz herrliche Tonstück, dem im ganzen »Orfeo«[2]) in dieser Art nichts Ähnliches an die Seite gesetzt werden kann, bereitet Orfeo's wunderbares »*Ecco purch' a voi*« vor, mit dem der zweite Akt beginnt. Man würde den unvermittelten Übergang von dem fröhlichen Hirtenlied zu dem mit süßer Melancholie gesättigten Gesang Orfeo's vielleicht ziemlich stark empfinden, wenn hier die Instrumental-Musik nicht die Rolle der Vorbereitung und Überleitung übernähme. Die Sinfonie drückt instrumental dasselbe aus, was der ihr folgende Gesang Orfeo's ausdrückt und zwar in ganz ebenbürtiger Weise. Solche Töne wie diese hatte die Instrumental-Musik noch nie angeschlagen, und sie sollte sie auch sobald nicht wieder anschlagen; denn gerade in der Auffassung der Instrumental-Musik als derjenigen Kunst, welche die tiefsten und geheimnisvollsten Seelen-Regungen anzugeben vermag, hat Monteverdi vorläufig wenigstens unter den Instrumental-Musikern auch nicht einen Nachfolger und konnte auch keinen haben. Einmal konnte nur die Situation in einem Drama zur musikalischen Darstellung eines derartigen Stimmungs-Gehaltes führen, und dann waren den Instrumental-Komponisten dieser Zeit so innig gemüt-

---

1) So in dem ersten Ritornell, das Monteverdi einige Male mit dem dritten Takte beginnen läßt, S. 124. 2) S. 148.

volle Töne verschlossen, da es wohl ausgezeichnete Musiker und teilweise sehr findige Köpfe, aber keinen großen Künstler in dem Sinne eines Monteverdi oder Cavalli waren; diese muß man um jene Zeit ganz wo anders suchen, in der Oper und im Oratorium.

Der Aufbau, denn von einem solchen kann man hier reden, ist eine ganz eigenartige Verschmelzung von scharfer Periodisierung und einer nach allen Seiten frei hin verlaufenden Melodiebildung. Der Baß (man bemerke, daß derselbe und ebenso die Melodiestimme die gleichen Anfangs-Schritte wie bei dem folgenden Lied des Orfeo aufweisen) zeigt einen übersichtlichen Aufbau, indem gewöhnlich je drei Takte zusammengehören, während die oberen Stimmen die Kadenz-Schritte in freier Weise mitmachen:

Eine besondere Stellung unter den Instrumental-Stücken des Orfeo nimmt die Sinfonie[1]) ein, welche gespielt wird, als Orfeo in die Unterwelt hinabsteigt; sie ist eine Verwandlungs-Musik, während welcher uns der Komponist von der Erde in die Tiefe hinabführt, das früheste Seitenstück zu der Wotansfahrt im Wagner'schen »Rheingold«, aber in der Art, daß Monteverdi mit seinen Instrumental-Musikstücken nicht an den grausigen Ort erinnern will, sondern mit ihm die wehmütige, elegische Stimmung des unglücklichen, aber was wichtig ist, hoffnungsvollen Orfeo schildert, welch letzteres aus der ersten Scene des dritten Aktes (bei **Eitner** fortgelassen) hervorgeht. Die Sinfonie hat in gewisser Beziehung etwas Passives an sich, es ist ein Ausruhen nach den schweren Ereignissen des zweiten Aktes, welche die Hörer aufs äußerste hatten ergreifen müssen; und in dieser, wenn der Ausdruck erlaubt ist, mehr epischen als dramatischen Ausdrucksweise kontrastiert sie aufs allerschärfste mit der nächsten, im Verlaufe des dritten Aktes erscheinenden Sinfonie in *g-moll*, welche ganz aus der Situation herausgeboren ist. Zu verweisen ist auch auf die Echos am Ende des Satzes (zwischen den einzelnen Stimmen verteilt), welche im Charakter des elegischen Stückes begründet liegen.

Über die Instrumentation kann man verschiedener Meinung sein, weil

---

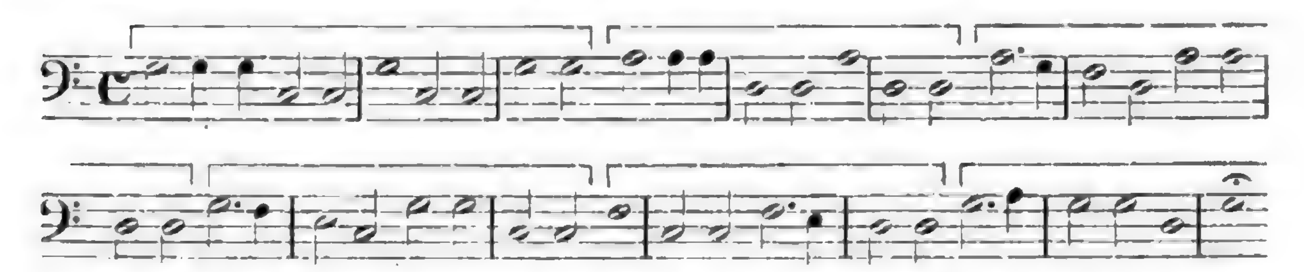
1) S. 179 der Neu-Ausgabe.

die Bezeichnung der Instrumente hinter dem Tonstücke steht, was sonst nirgends der Fall ist. Soll man diese (Trombonen, Cornetti und Regali; die Violinen, Organi di legno, Clavicembali schweigen) auf das vorangehende Stück (unsere Sinfonie) oder auf den folgenden dritten Akt beziehen, dessen erstes Instrumental-Musikstück aber erst nach dem ziemlich langen Gespräch zwischen Orfeo, Speranza und Caronte folgt? Unzweifelhaft paßt die vorgezeichnete Instrumentation viel besser zu der Sinfonie im dritten Akte, indem man leicht versucht ist, unsere Sinfonie auf Grund der schweren Instrumentation ins Feierliche zu übersetzen, welchen Charakter aber die Musik nicht aufweist. Dem steht wieder gegenüber, daß es sehr sonderbar ist, eine Bezeichnung über die Wahl der Instrumente, welche direkt hinter einem Stücke steht, auf einen späteren, erst im folgenden Akte stehenden und durch längere Gespräche getrennten Satz zu beziehen. Vielleicht wird man nicht fehlgehen, diese Instrumentation überhaupt als das Kolorit für die Scenen in der Unterwelt anzusehen, indem Monteverdi die Ausnahmen, die er hiervon macht, im Verlaufe selbst angibt.

Die Sinfonie erscheint noch zweimal in der Unterwelt, und zwar ist ihre Verwendung immer die einer Übergangs-Musik, ein Zeugnis, wie konsequent Monteverdi auch in dieser Beziehung verfährt. Als Orfeo mit dem Kahn über den Fluß fährt, nachdem ihm seine schwierigste Leistung, das Einschläfern des Charon, geglückt ist, und eben in sein ergreifendes *»Rendete me il mio ben, Tartarei Numi«* ausgebrochen ist, da wird man wieder durch die gleiche Sinfonie an den Seelenzustand des kühnen, trauernden, doch immer hoffnungsvollen Orfeo erinnert. Und kaum ist sie erklungen, so erschallt (wahrscheinlich hinter der Bühne) der Chor der Geister: *»Nulla impressa per uom si tenta invanna«* und ritornellartig kehrt die Sinfonie nach dem Geistergesang wieder und führt als Übergang in den vierten Akt zum Herrscher der Unterwelt, bei dem sich das Schicksal von Orfeo's Gattin entscheiden sollte. So hat Monteverdi den Gedanken, der dieser Sinfonie vom ersten Male ihres Erklingens zu Grunde liegt, einheitlich durchgeführt; die Sinfonie erscheint immer dann, wenn Geschehenes die äußere Handlung zu einem notwendigen Stillstehen zwingt, worauf die Sinfonie den Übergang, die Vermittelung zum Folgenden übernimmt.

Die Sinfonie beginnt, wie alle Tonstücke im »Orfeo« vollstimmig und weist den für die Kanzone beinahe typischen, bei ihr wenigstens sehr oft wiederkehrenden Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ ♩ auf. Wahrscheinlich hat aber Monteverdi dieses Jedermann geläufige rhythmische Motiv, das man gewiß auf allen Gassen hören konnte, nicht ohne Absicht gewählt; gerade das Übertragen einer leichten, beweglichen und nur in der weltlichen Musik angewendeten Formel ins Wehmütige, Elegische mußte unzweifelhaft auf

die Hörer einen um so stärkeren Eindruck machen, wozu noch kam, daß alle Stimmen zugleich beginnen, während für die Kanzone das allmähliche Einsetzen der Stimmen üblich war. Und wollte man gerade wegen ihres Rhythmus an diese Sinfonie mit dem Gedanken herantreten, daß Monteverdi an die Instrumental-Kanzone dachte, so sieht man wieder, was nicht genug betont werden kann, wie der Dramatiker von einem vollständig anderen Gesichtspunkte ausgehen und deshalb zu einer ganz abweichenden Methode in seiner Komposition gelangen mußte, als der gewöhnliche Instrumental-Komponist: auf der einen Seite Entwickelung, Werden, auf der anderen gleich ein fertiges Bild.

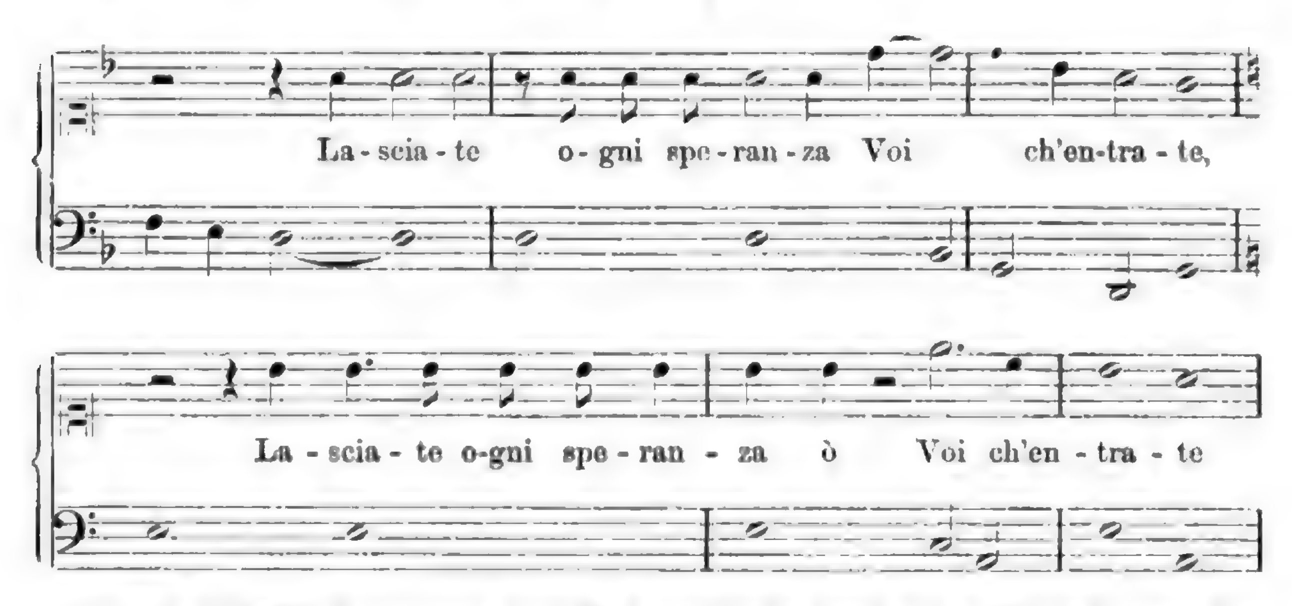
Hier die Baßstimme, um den Aufbau klarzulegen:

Man sieht aus der Analyse, daß Monteverdi bei einem auf den ersten Blick ganz unübersichtlichen Bau seiner Instrumental-Musik sich dennoch von einem ganz festen, wohlüberlegten Plane leiten ließ, der auch hier auf die Anwendung der Sequenz hinausläuft; bei diesem, dem vollstimmigsten seiner Instrumental-Stücke (acht Stimmen) die Sequenz herauszuhören, ist ganz ausgeschlossen. Aber dennoch ist sie es, welche das ganze Stück zusammenhält, nach der sich, wie der Bau einer Mauer nach der Richtschnur, die andern Stimmen richten, und welche die Knappheit und Gedrungenheit in der Darstellung erzielt.

Von einer ganz anderen Seite, einer weit innerlicheren als in dem soeben besprochenen Stück, zeigt sich Monteverdi in einer anderen Sinfonie[1]), die ebenfalls in der Unterwelt und zwar zweimal, dann aber auch nochmals im fünften Akt auf der Erde gespielt wird. Die Neuausgabe läßt uns gerade an dieser für das fernere Verständnis des ganzen Zusammenhangs ungemein wichtigen Stelle im Stich, indem der Anfang des dritten Aktes, in welchem die Sinfonie zum ersten Male erscheint, fehlt. Der Sinfonie geht ein Gespräch zwischen Orfeo, Speranza und Charon voraus, dessen Inhalt für das Verständnis der Sinfonie unbedingt notwendig ist.

Orfeo kommt mit Speranza, einer allegorischen Figur, nach Erklingen der eben besprochenen Sinfonie in die Unterwelt und spricht die Hoffnung aus, Erfolg zu haben und das Tageslicht wieder zu sehen. Doch Speranza ist nicht besonders hoffnungsvoll; da fällt ihr zudem noch die Aufschrift, ein starker, aber vortrefflich angebrachter Anachronismus des

1) Vergleiche S. 180.

Digitized by Google

Hellenisten Striggio aus Dante's Divina comoedia: »*Lasciate ogni Speranza voi ch' entrate*« in die Augen, welche Worte sie zweimal, mit ganz furchtbarem Ausdruck singt. Schon wegen dieser einzigen Stelle wäre der Druck dieser Scene angebracht gewesen, da sie das dramatische Genie Monteverdi's von der glänzendsten Seite zeigt, und die Komposition sich den berühmten Worten Dante's vollkommen ebenbürtig anreiht. Die Stelle ist von der allerhöchsten psychologischen Richtigkeit und dramatischen Wahrheit. Speranza singt die Worte zweimal: das erste Mal liest sie dieselben von der Aufschrift ab; langsam, mit furchtbarer Deutlichkeit kommen die niederschmetternden Worte aus ihrem Munde, dann aber, mit einer plötzlichen Versetzung von *g-moll* nach *e-moll*, die Melodiestimme sequenzmäßig um einen Ton höher, stürzen die Worte zum zweiten Male hervor: es ist, als käme ihr der Sinn der zermalmenden Worte erst jetzt in das klare Bewußtsein. — Da der Originaldruck nicht Jedermann leicht zur Hand sein wird, teile ich diesen echten Monteverdi mit; es ist eine Stelle, die durch Mark und Bein geht:

Jetzt entfällt Speranza der Mut vollends und sie will sich von der »*città dolente*« wegwenden und Orfeo verlassen; Orfeo beschwört sie, ihn doch ja nicht im Stiche zu lassen, da sie das einzige sei, das er noch habe. Mitten in ihrem aufgeregten Gespräch kommt Charon hinzu und herrscht den Eindringling in furchtbarem Zorn an, dessen unverschämtes Begehren (*impudico desire*) ihn auf's höchste empört: nie soll, so lautet der Inhalt seiner Rede, ein Sterblicher wieder seinen Kahn betreten. Jetzt, in diesem Augenblicke höchster Gefahr, wo alles für den armen Orfeo verloren scheint, Speranza ihn auch verlassen hat, erklingt die Sinfonie, der nicht so leicht etwas an die Seite gestellt werden kann. Ein grausiger Ernst steckt in ihr; der stark verbreiterte Kanzonen-Rhythmus mag seinen Eindruck noch schauerlicher gemacht haben. Auch in der zweiten Strophe, in der sonst lauter Dur-Akkorde, und zwar nach altem

Digitized by Google

Kirchentonarten-System *D*, *G*, *C*, *F*, *B*, einander folgen, wird derselbe nicht abgeschwächt; es ist eine derjenigen Stellen[1] in der Literatur, in welchem Dur-Akkorde durch den inneren Zusammenhang etwas Unheimliches haben. Über die Instrumentation ist anläßlich der vorangegangenen Sinfonie gesprochen worden. Die Posaunen-Besetzung muß die Wirkung dieses außerordentlichen Stückes ganz gewaltig vertieft haben; sicher liegt aber die Hauptwirkung in ihr selbst.

Man könnte die Sinfonie den Leitgedanken des unglücklichen, gefährdeten Orfeo nennen; denn zweimal erscheint sie noch in für Orfeo kritischen Augenblicken, zum zweiten Male, als Charon, von den Bitten des Sängers gerührt, in Schlaf verfällt, nämlich gerade nach dem ersten *Rendete il mio ben*. Diese Entscheidungsfrage für Orfeo, das allmähliche in Schlaf Sinken des Höllen-Fährmanns, hat Monteverdi dieser Sinfonie anvertraut. Sie erscheint auch, entsprechend der Situation, mit ganz anderer Instrumentation; nur Bratschen spielen und diese dazu pianissimo (*pian piano*), wodurch ein Instrumentations-Effekt allerersten Ranges und vor allem schärfste dramatische Beleuchtung erzielt werden. Höher aber steht noch die Idee, gerade dasselbe Instrumental-Stück benutzt zu haben, das vorher schon, im Augenblick der höchsten Not Orfeo's, erklungen war.

Und nicht minder geistreich erscheint die Sinfonie im fünften Akt. Sie ist es, welche die eigentliche Lösung des Konfliktes bringt: Orfeo's Trauergesang hat die Fluren erfüllt; er will Trost in seiner Kunst suchen, nie soll ein anderes Weib »sein Herz mit dem goldenen Liebespfeil durchbohren«. Hier bricht er ab und jetzt erklingt, als Zeichen von Orfeo's höchster Trauer und Verlassenheit, gerade vor Erscheinen Apollo's, der den Sänger von aller Erdennot befreit, wieder diese Sinfonie, gleichsam als wollte der Komponist in sie alles zusammenfassen, was der arme Orfeo erduldet und gelitten hatte.

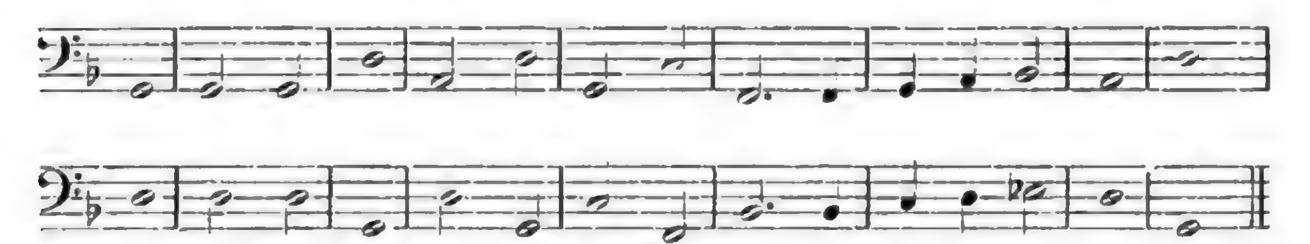
Aber nicht nur im Zusammenhange mit dem ganzen Drama, sondern auch in formell musikalischer Hinsicht ist diese Sinfonie eine der allerinteressantesten Musikstücke im »Orfeo«, indem Monteverdi in ihr einige seiner spezifischen Eigentümlichkeiten zusammenfaßt. — Die Sinfonie zerfällt in zwei ganz gleich lange Teile, die durch eine Pause getrennt sind. Dieser zweite Teil ist nun nichts anderes als eine genaue Beantwortung des ersten Teiles, indem der Baß seine Schritte einfach umkehrt. Doch damit nicht genug, hat Monteverdi auch die Melodie-Stimme der zweiten Strophe aus der ersten gebildet; die erste Stimme im zweiten Teil übernimmt ziemlich getreu die Melodie der zweiten Stimme im ersten Teil, nur in anderer Tonlage. Der scheinbar so einfache harmonische Satz,

---

1) Bei Mozart gibt es solche Stellen.

Digitized by Google

von dem auch Winterfeld redet, nimmt sich denn also doch etwas kunstvoller aus und zeigt Monteverdi als einen solchen Meister, der bestrebt war, den harmonisch angelegten Satz mit einer nicht geringeren Kunst, als sie beim kontrapunktischen notwendig war, zu behandeln.

Noch klarer zeigt sich die Korrespondenz der beiden Teile, wenn man die Pause durch die ganze Note ausfüllt:

Man wird zugeben, daß dies eine überaus sinnige Anwendung der Sequenz ist, die sich auch neben den Künsten der Vokal-Musik zeigen lassen darf. Nie darf man aber vergessen, aus welch innerem Grund sie entstanden ist; sie war das beste Mittel, ein streng einheitliches Seelen-Gemälde zu erhalten, wie es das Drama erforderte.

Ganz ähnlich ist der Aufbau der Sinfonie im zweiten Akt[1], die nach dem Chor *»ahi caso acerbo«* und der weiteren Unglücks-Erzählung der Botin anhebt; man könnte ihr den Namen Trauer-Sinfonie geben. Mit einem langen, hochliegenden *g-moll*-Akkord, einem Schrei aus tiefstem Herzen, beginnt das in seiner Art wieder einzige Stück; dann steigen langsam, dann wieder schneller, wie stammelnde Laute, die Töne in der Skala hinunter, während der Baß sich mühsam, teilweise chromatisch hinaufringt. Auf dem eine Oktave tiefer liegenden *g* wird kadenziert, und so entsteht ebenfalls die Zweiteiligkeit wie in der soeben besprochenen Sinfonie. Die Stimmen wollen kaum mehr fortrücken, die ganze Bewegung scheint zu stocken; mit Not erhebt sich der Cantus in die Terz, und endlich, mit äußerster Anstrengung, in die Quinte, doch nur um desto gedrückter in den Grundton wieder hinunterzusinken, während der Baß mit »Crucifixus-Schritten« in die Tiefe steigt. Mit weniger Noten ist wohl kaum jemals ein so tiefes Seelen-Gemälde dargestellt worden als in dieser im Original siebentaktigen Sinfonie[2].

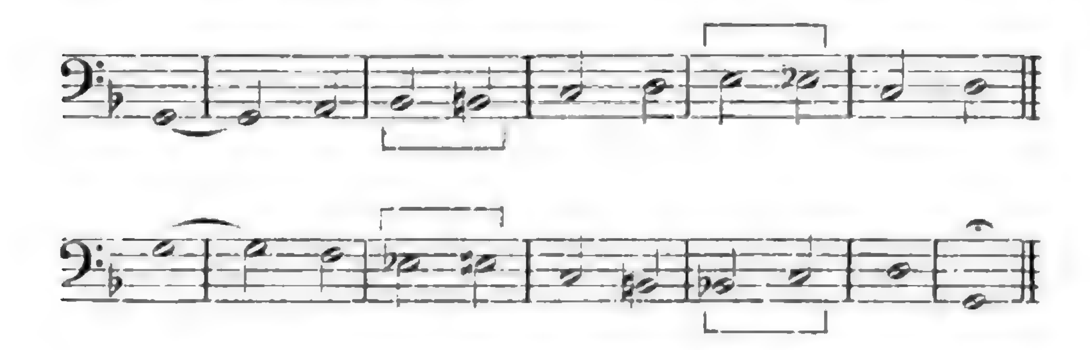
Auch in dieser Sinfonie ist die zweite Hälfte die ziemlich getreue Umkehrung der ersten:

---

1) S. 172.

2) Auf dem Klavier, leider dem beinahe einzigen Probier-Instrument für alte Instrumental-Musik, kommt unter allen Instrumental-Stücken des *»Orfeo«* diese Sinfonie mit ihren langgehaltenen Tönen, den ineinandergehenden, fortwährend sich reibenden Dissonanzen u. s. w. am wenigsten zur Geltung. Man höre sie aber nur wenigstens von einem Streich-Quintett, und — denke sich in die Situation hinein, für die sie geschrieben.

Digitized by Google



Der überaus regelmäßige Aufbau besonders dieser beiden, dann auch einiger anderer Sinfonien führt zur Frage, ob Monteverdi hierfür Vorbilder hatte. Die Frage ist nicht unbedingt mit »Nein« zu beantworten. Eine Lösung der Frage ergibt sich, wenn man untersucht, ob Monteverdi für die Ritornelle, welche ebenfalls den klarsten Aufbau zeigten, etwas Ähnliches in seiner Zeit vorfindet. Daß dieselben vielfach aus dem Boden der Volks- und Tanzmusik herausgewachsen sind, geht daraus hervor, daß manche Ritornelle des »Orfeo« entschiedene Ähnlichkeit mit den *Scherzi musicali* haben, denen man die Abstammung von der Volksmusik stark anmerkt. Dann aber sind auch einige der Ritornelle direkte Tänze, von denen in erster Linie das Ritornell auf Seite 152 zu nennen ist, und ein ausdrücklich als Tanz bezeichnetes Instrumental-Stück, die *Moresca* am Schlusse des Werkes, auf welche noch kurz einzugehen sein wird. In der Volks- und Tanzmusik, der Monteverdi bedeutenden Raum im »Orfeo« einräumt, fand er also scharfe Rhythmisierung vor. In Stücken freier Erfindung, insbesondere in solchen feierlichen, ernsten Charakters, kann aber von einer Periodisierung weder zu dieser noch zu bedeutend späterer Zeit die Rede sein.

Hier beginnt die schöpferische Arbeit Monteverdi's im Gebiete der Instrumental-Form: er hat das Prinzip des Tanzes, d. i. schärfere Gliederung, auch bei Stücken, die sonst nicht das geringste Tanzmäßige enthalten, angewendet, wodurch er den geschlossenen und übersichtlichen Bau, wie er sich uns in den meisten Sinfonien zeigt, zu stande bringt. — Was dies aber in jener Zeit bedeutet, darüber wird noch im Zusammenhange zu reden sein.

Noch ein Wort über die Instrumental-Stücke, die einen besonderen Namen haben, nämlich die *Toccata* am Anfang und die *Moresca* am Schluß des Werkes. Erstere ist nichts anderes als eine ausgeführte und reich ausgestattete Trompeten-Fanfare, die, ohne direkten Bezug auf das Drama, vielleicht im Freien, vor dem Theater, wie heutzutage wieder in Bayreuth, gespielt wurde und vielleicht gerade in dem Augenblicke, als die hohen Herrschaften, der Hof von Mantua, ins Theater eintraten. Daß Monteverdi das Stück *Toccata* nennt, ist sehr einfach, wenn man sich die Definition des Praetorius in Erinnerung ruft, der von derselben sagt, daß

Digitized by Google

sie der italienische Name für *Praeludium* oder *Intermedio* sei[1]), also den Zweck hatte vorzubereiten. Es scheint übrigens etwas Gewöhnliches gewesen zu sein, daß man das musikalische Drama mit einem Instrumental-Stücke eröffnete. Gagliano schreibt in der Vorrede zu seiner Oper *Dafne*[2]):

»Vor dem Aufziehen des Vorhangs spiele man, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, ein Einleitungsstück (sinfonia) von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden.«

Gagliano selbst schreibt zu seiner Oper keine solche Sinfonia; man notierte sie, wie man wohl ohne weiteres behaupten kann, nicht besonders, denn auch von früheren Werken haben wir keine solche (notierten) Eingangs-Sinfonien. Monteverdi war demnach der erste, der zur Notierung schritt, wodurch er zum eigentlichen Begründer der Ouvertüre wird. Auch über das Eigentümliche der »Orfeo«-Toccata lassen die allgemein gehaltenen Worte Gagliano's nichts ahnen. Konsequent hält das Stück an einem Akkorde fest, indem das Ganze auf dem *C-dur*-Akkorde aufgebaut ist. Man betrachte den starren, wie aus Eisen geschmiedeten Unterbau der tieferen Stimmen, auf welchem die oberste Melodie-Stimme, von Trompeten gebracht, sich stolz erhebt und in freiester Weise beinahe alle Töne der *C-dur*-Skala berührt, das Ganze ein Stück von einer sicher auch damals altertümelnden Monotonie. Wenn man wollte, man könnte wegen des konsequenten Festhaltens eines Akkordes das Rheingold-Vorspiel zum Vergleiche herbeiziehen.

Die Toccata machte aber auch Schule, indem sie das ganze Jahrhundert hindurch immer wieder bei Instrumental-Stücken anklingt, worauf von Kretzschmar schon verschiedentlich aufmerksam gemacht worden ist.

Ein Fest mit einer *Moresca*[3]) (Mohrentanz) zu beschließen, scheint in Italien Sitte gewesen zu sein. Ambros[4]) sagt, daß in Ferrara jede Komödie mit einem solchen Tanz (*Ei la sua moresca*) geschlossen habe. Unsere Moresca ist ein vierteiliges Tanzstück, das in größerem Maßstabe die Sequenz anwendet, indem die drei anderen Teile Wiederholungen des ersten auf verschiedenen Tonstufen sind.

Das Interessanteste an dieser Moresca aber ist, daß sie einen *Siciliano*-Tanz repräsentiert. Man notiere sie in moderner Schreibweise[5]):

1) Syntagma musicum (Tom III. S. 25).

2) E. Vogel, Marco da Gagliano (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, 433).

3) S. 228. 4) Musikgeschichte IV, S. 210.

5) Man ist sehr leicht versucht, einen $^9/_8$-Rhythmus (je 3 und 3 Takte zusammen) in das Stück hinein zu interpretieren, was aber eine Verschiebung des Accentes durch den ganzen Tanz zur Folge hat, und ein »Tanzen« auf denselben unmöglich macht. Vergleiche Riemann, Musik-Lexikon 5. Auflage S. 751, Artikel: Moresca.

und man glaubt den Urgroßvater der späteren Sicilianos, wie sie durch die neapolitanische Oper, namentlich durch L. Vinci, populär wurden, und wie sie der Welt durch Händel wieder bekannt sind, vor sich zu haben; sogar direkte Ähnlichkeiten glaubt man entdecken zu können. Eine Beschaulichkeit von eigentümlichem Reize liegt auch in diesem Hirten-Idyll, und wenn die gleiche Melodie auf einer anderen Tonstufe anhebt, so ist es, als ob man in einer schönen Gegend seine Blicke nach einer anderen Seite wendet, wo man das gleiche entzückende Bild von sonniger Landschaft und fröhlichen Menschen, die nach allen Seiten im Tanze sich drehen, erblickt. Jedenfalls hat dieses Anheben des gleichen Satzes auf einer anderen Tonstufe hier seine künstlerische Berechtigung, wie es als besondere Stil-Eigentümlichkeit Monteverdi's bezeichnet werden muß, da es sich bei anderen Tänzen dieses Namens, von denen Böhme in seiner »Geschichte des Tanzes in Deutschland«, Beispiele gibt, nicht vorfindet [1].

Unverkennbaren Tanz-Charakter und einen ganz ähnlichen Aufbau wie die Moresca zeigt das Ritornell im ersten Akt, das vor und zwischen dem Gesang der beiden Hirten erklingt [2].

Der Baß zeigt die einfachste Struktur, die Melodie-Stimmen sind hingegen sehr mannigfaltig verändert, indem Monteverdi von der Stimmen-Vertauschung und der Ciaconna-artigen Baß-Auslegung weitesten Gebrauch macht. Die Tonarten sind scharf ausgesprochen: *c-moll*, *g-moll*, *B-dur*, *Es-dur*, *C-moll* mit Modulation nach *g-moll*, womit alles bei einander ist, was die nächste Verwandtschaft einer Tonart, nach modernen Begriffen, aufzuweisen hat.

Sehen wir uns jetzt, bevor wir einen Rückblick auf das instrumentale Schaffen Monteverdi's im »Orfeo« werfen, noch dahin um, ob Monteverdi in seinen späteren Werken Instrumental-Stücke, und zwar solche in der Art derer im »Orfeo« geschrieben hat. Leider ist allerdings zu bemerken, daß das uns überkommene Material große Lücken aufweist, die sich gerade auch inbetreff der Instrumental-Musik bemerkbar machen. Zwar sind wir zunächst über das instrumentale Schaffen Monteverdi's trotz des Verlustes der *Arianna*-Partitur vom Jahre 1608 durch ein mit dieser

1) Ob die *Moresca* mit dem *Siciliano* auch sonst im Zusammenhang steht, vermag ich nicht anzugeben. Eigentümlicher Weise behandelt Böhme im genannten Werke den Siciliano nicht. 2) S. 152.

Oper zeitlich zusammengehörendes Werk genügend unterrichtet, dem *Ballo delle ingrate*. Da in diesem Werke Instrumental-Stücke die Hauptrolle spielen, so kann man annehmen, daß Monteverdi das Experiment im »Orfeo«, Instrumental-Stücke zu dramatischen Zwecken zu verwenden, als gelungen betrachtete. Da nun die Oper *Arianna* und der *Ballo* für denselben Hof komponiert waren, also mit den gleichen Mitteln aufgeführt wurden, so ist es nicht ganz unwahrscheinlich, daß in der *Arianna* ebenfalls manche Instrumental-Stücke vorkommen. Ziemlich sicher ließe sich aber das »Wie« beantworten; aus den Tänzen des *Ballo* ersieht man, daß Monteverdi bei der Kompositionsweise des »Orfeo«, als deren äußerlich charakteristisches Merkmal wir die eigenartige Verwendung der Sequenz gefunden haben, geblieben ist. Man vergleiche die Tanzstücke, die Winterfeld in den Beilagen seines Werkes »Gabrieli und sein Zeitalter« giebt, woselbst sich auch eine ausgezeichnete Besprechung derselben findet, mit den Ritornellen im »Orfeo« und man wird das ganz gleiche Prinzip des Aufbaues bei ihnen vorfinden. Im übrigen sind sie aber bedeutend einfacher; die sinnreiche Stimmen-Vertauschung und auch die anderen mannigfachen Feinheiten, die wir im »Orfeo« finden, weisen diese Tänze nicht auf, statt dessen aber eine interessante Umbildung des gleichen Tanzes vom $^4/_4$- in den $^6/_4$-Takt, ein Verfahren, das auch in der Instrumental-Musik schon lange Verwendung gefunden hatte[1], sich aber hier aus dramatischen Gründen herschreibt. Hier wird deshalb darauf aufmerksam gemacht, weil dieses Verfahren der Rhythmus-Umwechslung in dem letzten Werke Monteverdi's, der *Incoronazione di Poppea*, ganz gleich wiederkehrt.

Vom Jahre 1608 ab entzieht sich aber Monteverdi als Instrumental-Komponist vorläufig völlig unseren Augen. Es mag dies vielleicht teilweise mit der Berufung Monteverdi's nach Venedig zusammenhängen, welche seine Tätigkeit als Opern-Komponist beinahe ganz eingeschränkt zu haben scheint.

Die uns erhaltenen Werke weisen Instrumental-Musik nur in zweiter Linie, als Begleitung zu Vokalwerken auf, wie in einer Messe von 1610[2]. Hingegen beweist der *Combattimento di Tancredi e Clorinde* von 1624, der musikgeschichtliche Bedeutung[3] besonders durch den »*stilo concitato*« hat, aufs glänzendste, daß Monteverdi noch keineswegs die Benutzung

1) Vergleiche die von Eitner in den Monatsheften für Musikforschung herausgegebenen Tänze *Quatorze Gaillards* u. s. w.«. Pierre Attaignant, 1530. (Jahrgang 1875, S. 82.)

2) Siehe E. Vogel, Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Cl. Monteverdi's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 407.

3) Betreffs der Instrumentation des Werkes siehe Goldschmidt, Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert (Sammelbände der IMG. II, S. 16 ff.).

Digitized by Google

der Instrumental-Musik als hochdramatisches Mittel aufgegeben hatte. Formell selbständige Stücke weist aber dieses Werk nicht auf, und so ist ein näheres Eingehen hier nicht notwendig, schon aus dem Grunde, weil bereits Winterfeld von der musikalisch-dramatischen und allgemeingeschichtlichen Bedeutung der Stücke ausführlich redet[1]). Damit scheint allerdings die Bedeutung Monteverdi's in instrumentaler Hinsicht erschöpft zu sein, obgleich der greise Monteverdi noch in seinen letzten fünf Jahren vier Opern schrieb, von denen uns aber nur die »Incoronazione di Poppea« erhalten ist, welche uns aber Monteverdi von einer so ganz anderen Seite inbetreff der Behandlung der Instrumental-Musik zeigt, daß man kaum glaubt, den »Orfeo«-Komponisten vor sich zu haben[2]). Kaum ist anzunehmen, daß die anderen Opern dieser Periode ein wesentlich stärkeres Hervortreten der Instrumental-Musik aufweisen, und so ist und bleibt der »Orfeo« die große künstlerische Tat in instrumentaler Beziehung, auf den wir hiermit noch einmal zurückblicken, um das Schluß-Resultat aus ihm zu ziehen.

Es giebt im 17. Jahrhundert keine Oper (außer in der französischen Oper, die aber in erster Linie Tanzstücke verwendet), in welcher der Instrumental-Musik ein so breiter Raum gewährt worden wäre, noch auch eine solche, welche mit der Instrumental-Musik so tiefe Probleme gelöst hätte, wie der »*Orfeo*«. Aber abgesehen von diesem Punkte, auf welchen nicht nochmals hingewiesen zu werden braucht, bergen die Instrumental-Stücke des »Orfeo« eine ganze Fülle von neuen Ideen auch in anderer Hinsicht, die für die Folgezeit mehr oder weniger fruchtbar werden sollten. Die Besprechung wird gezeigt haben, daß sich in den Stücken Form und Gehalt auf eine Weise durchdringen, die schlechthin als vollendet zu gelten hat. Für die Instrumental-Musik als selbständige Kunst konnten allerdings die Formen dieser Instrumental-Stücke in größerem Maße nicht vorbildlich sein, da sie zu knapp waren. Die Bedeutung derselben liegt denn auch zunächst auf einer anderen Seite: der »Orfeo« hatte der Instrumental-Musik etwas zugeführt und zwar im reichsten Maße, wovon sie bis dahin keine Ahnung hatte und haben konnte; wie mit einem Zauberschlage eröffneten sich ihr ganz neue Gebiete, denn die ganze Skala der Empfindungen hatten die Instrumental-Stücke des »Orfeo« angeschlagen und dies durch ihren Anschluß an das Drama. Hiermit war die Schöpfung einer echten Programm-Musik angeregt, einer Programm-Musik, die den Gegenstand ihrer Darstellung mitten aus dem Seelen-Zustande herauslangte. Man wird nicht umhin können, in Monteverdi,

1) Teilweise mitgeteilt von Winterfeld (Gabrieli und sein Zeitalter).

2) Siehe die Monographie H. Kretzschmar's in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, Heft 4.

Digitized by Google

dem modernsten aller damaligen Modernen, auch den Ahnherr einer solchen Programm-Musik zu begrüßen.

Daß die selbständige Instrumental-Musik in die eroberten Gebiete eindringen werde, das konnte nur eine Frage der Zeit sein. Und sicher, von dem »Orfeo« an kann und darf die Geschichte der Instrumental-Musik nicht mehr von der der Oper getrennt werden; her- und hinüber gehen die Beziehungen, und im 17. Jahrhundert ist es die Instrumental-Musik, welche von der Oper empfängt, worüber noch ausführlicher zu reden sein wird.

Mit der Schöpfung einer Situations-Musik hat Monteverdi eine Seite im instrumentalen Schaffen berührt, welche eine echte Programm-Musik zu allen Zeiten immer wieder betont und nach welcher Richtung sie immer gewirkt hat. Dem rein formellen Musizieren, dem so leicht keine Stilgattung in der Musik verfällt, als gerade die Instrumental-Musik, war als vollwichtiges Gegenstück eine geistige, oder wenn man sich so ausdrücken darf, eine inhaltliche entgegen gestellt worden. Zwar zeigt gerade in dieser Hinsicht die Instrumental-Musik vorläufig noch ganz geringe Einflüsse der Oper; das instrumentale Musizieren ist gerade in der Zeit nach Gabrieli auf Seiten der Kanzonen-Sonaten-Komponisten ein sehr starkes Ringen mit der Form, sodaß das geistige, inhaltliche Element im großen Ganzen entschieden etwas zu kurz kommt. Andererseits werden in der Instrumental-Musik neue Wege auch nach anderer Richtung hin gelegentlich gesucht, indem auch die Natur den Instrumental-Komponisten eine ebenso neue Quelle als berechtigte Ausbeute musikalischer Ideen bietet.

Hieraus, nämlich dem Bestreben, der Instrumental-Musik neue Ausdrucksmittel zuzuführen, müssen Musikstücke wie das bekannte *Capriccio stravagante* von Farina erklärt werden, wenn auch die möglichst täuschende Nachahmung von Naturlauten wohl niemals zum wahrhaft Künstlerischen gerechnet werden wird. Jedenfalls wird man bei dieser Anschauungsweise des Stückes — eine ganz flotte Suiten-Komposition, bei der die Nachahmung von Naturlauten auf ganz geschickte und nicht übertriebene Art angebracht ist — zu einem wesentlich anderen Urteil wie Wasielewski[1]) gelangen, der für diese Bestrebungen des Komponisten nur ein hochmütiges Lächeln übrig hat. Farina ist übrigens nicht der einzige, der sich mit der Natur in dieser Weise befaßt; auch Uccellini schreibt 1642 eine Sonate[2]), in welcher Hennen-Gegacker und Kuckucksruf nachgeahmt werden.

So ist allerdings zu sagen, daß, was gerade die geistige Seite der Instrumental-Stücke des »Orfeo« betrifft, Monteverdi vorläufig nur

1) Die Violine im 17. Jahrhundert, S. 30.

2) *Sonate, Arie e Correnti a 2 3* vom Jahre 1642 (Stadt-Bibliothek zu Breslau).

Digitized by Google

Nachfolger in der Oper hat, von denen die Rede sein wird. Es erklärt sich dies auch leicht: der Instrumental-Komposition widmeten sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Männer, die mit der Oper nicht in engerer Berührung waren; auch waren sie keine Meister ersten Ranges, indem diese auf kirchlichem oder auf dem neu entdeckten Gebiete der Oper und des Oratoriums zu suchen sind. Was Monteverdi in dieser Beziehung mit dem »Orfeo« geschaffen hatte, das war vornehmlich noch Errungenschaft für die Oper gewesen und trieb dort seine Blüten.

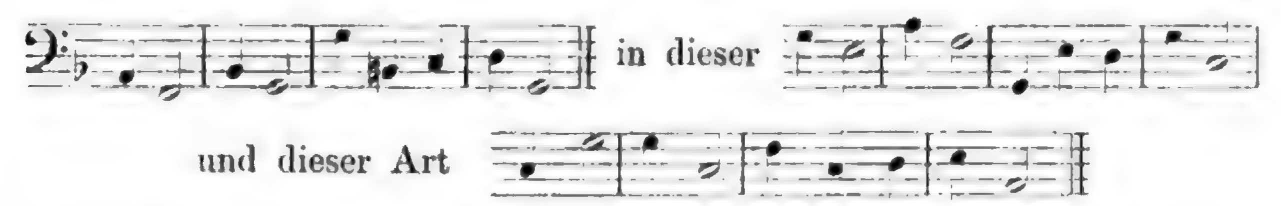
Hier sind zunächst zwei Personen zu nennen, bei denen Monteverdi's Einfluß sich ganz unverkennbar zeigt: Giulia Caccini, die Tochter des berühmten Hellenisten und wohl die bedeutendste weibliche Erscheinung auf dem Felde kompositorischen Schaffens, und G. Carissimi, der große Meister des Oratoriums. Da von beiden in einem späteren Artikel über die venetianische Opern-Sinfonien die Rede sein wird, insbesondere von Carissimi, der durch seinen Schüler Cesti mit den Venetianern in Verbindung steht, so kann der Hinweis hier genügen. Es mag nur festgestellt werden, daß beide in instrumentaler Hinsicht keineswegs über Monteverdi, wie wir ihn im »Orfeo« kennen gelernt haben, hinausgehen, sondern daß sie lediglich dessen gelehrige Schüler gewesen sind, ohne neue Bahnen einzuschlagen. Die wirklich berufenen Nachfolger Monteverdi's sind die venetianischen Opern-Komponisten, die auf Monteverdi's Spuren bald auch neue Ausblicke sich zu verschaffen wußten. Diesen hat Monteverdi mit seinen Stücken gezeigt, wie die Instrumental-Musik zu verwenden sei, und dann hat er ihnen Formen in die Hand gegeben, die für Bildung kleiner, knapper Stücke, wie sie die Oper nur brauchen konnte, nicht zu übertreffen waren.

Daß aber auch die Instrumental-Komponisten wohl wußten, was sie an Monteverdi besaßen, das beweist am besten der häufige Gebrauch seines Namens in Überschriften von Instrumental-Stücken. Diese Komponisten müssen in Monteverdi geradezu ihren Schutzpatron gesehen haben, denn es kommt sogar vor, daß gerade das Anfangsstück Monteverdi gewidmet ist. Das Charakteristische ist aber, daß solche Widmungen an Giov. Gabrieli, der doch für die Instrumental-Musik direkt tätig war, wenigstens bis jetzt nicht bekannt sind[1]. Allerdings starb Gabrieli ganz am Anfang des Jahrhunderts, aber auch nach Monteverdi's Tode trifft man noch Instrumental-Stücke mit seinem Namen, so bei Tarquinio Merula im Jahre 1651[2]; andere Komponisten, welche Monteverdi auf

1 Mir ist wenigstens keine zu Gesicht gekommen und auch Torchi *La musica Instrumentale* u. s. w. in der Rivista musicale 1897 spricht von keiner, wohl aber von einer solchen mit dem Namen Monteverde.

2. *Canzone overo Sonate per Chiesa e Camera*, *op.* 17, 1651. Auch in dem ersten Werk Merula's, *Il primo libro delle Canzoni à 4*, Venedig 1615, findet sich für die neunte Kanzone eine derartige Überschrift (Königliche Bibliothek in Berlin).

diese Weise auszeichnen, sind B. Marini, (1616)[1]), dann Buonamente, der in zwei Sammlungen, von 1626 und 1637, Instrumental-Stücken diesen Titel gibt[2]). Aber auch direkte Einflüsse Monteverdi'schen Kompositions-Verfahrens lassen sich nachweisen, und zwar ganz besonders bei Marini, der seine ersten Werke in Venedig drucken ließ und vielleicht Monteverdi auch persönlich kannte. In manchen Stücken seines op. 1 und op. 2[3]) benutzt er die Sequenz ganz im Monteverdi'schen Sinne, nämlich nicht als melodietreibendes, sondern als formenbildendes Element. Die Sequenz ist allerdings nicht in der ungemein konsequenten, beinahe starren Art und Weise Monteverdi's benutzt, sondern in etwas freierer Gestaltung, indem beispielsweise folgendes Baßthema aus der Sinfonia *La Gamba* à 3 (für zwei Violinen oder Cornetti und Baß) aus op. 2:



benutzt wird, wodurch ein harmonisch abgeschlossener Satz von 16 Takten zur Aufstellung gelangt. Dieses Verfahren hat Marini sein ganzes Leben beibehalten, noch in Op. 22, wahrscheinlich seinem letzten Werke, trifft man ganz ähnliche Sätze.

Des Weiteren ist es dann vornehmlich eine Seite in dem instrumentalen Schaffen Monteverdi's, die für die Instrumental-Musik grundlegend geworden ist, die starke Betonung der harmonischen Schreibweise gegenüber der fugierten. Kein Komponist hat vor und neben Monteverdi (in der Zeit des »Orfeo«) den harmonischen Satz mit solchem Nachdruck angewendet; vor Monteverdi treffen wir ihn bei der Tanzmusik, deren Aufschwung in Italien, und zwar nicht unwahrscheinlich teilweise mit Hilfe der Oper, erst erfolgen sollte, und Komponisten neben ihm, wie Gabrieli, wenden ihn nur gelegentlich, beinahe zufällig an, ähnlich wie man bei alten Messen-Komponisten bis auf Josquin »harmonisch« wirkende Stellen trifft. Monteverdi ist vielleicht der erste, der in Instrumental-Stücken von ausgeprägt getragenem Charakter bewußt harmonisch schreibt, indem wir diese Schreibart nur bei der Toccata, die aber spezifische Orgelform ist, antreffen. Aber hierbei ist Monteverdi nicht stehen geblieben; sowohl in manchen seiner Ritornelle als auch Sinfonien löst er dasjenige Problem, an dem mehr als die erste Hälfte des Jahrhunderts ar-

1) *Affetti musicali, op.* 1, 1617.

2) *Sinfonie, Gagliarde, Correnti e Brandi per sonar*, 1626 und *Sonate e canzoni* u. s. w. *VI. libro* 1637 (sämtlich in der Stadt-Bibliothek zu Breslau).

3) Königliche Bibliothek zu Berlin; doch ist nur die Baßstimme erhalten, die aber gerade über diesen Punkt Auskunft gibt.

Digitized by Google

beiten sollte, die Verschmelzung des alten und neuen Stils, der Polyphonie und Monodie. Gerade die Ritornelle zeigten, daß sie trotz ihrer scheinbar ganz harmonischen Anlage eine Fülle kontrapunktischer Kunst besitzen. Dieses hohe Ziel, welches auch seine nächsten Nachfolger, die venetianischen Opern-Komponisten, im Auge behielten[1], in der Instrumental-Musik nicht nur angestrebt, sondern auch in einem hohen Grade erreicht zu haben, dies ist nicht das Wenigste, was die Instrumental-Stücke des »*Orfeo*« auszeichnet. Monteverdi hat hier weit vorgegriffen; die Entwickelung der Instrumental-Musik zeigt aber, daß dieselbe gerade auf dieses Ziel, die Verschmelzung der beiden Gegensätze, hinsteuerte.

Und weiter berührt Monteverdi, in erster Linie wieder in den Ritornellen, einen Punkt, der in der künftigen Instrumental-Musik die Kernfrage bilden sollte, nämlich das Wesen der Durchführung. In der Art der Behandlung derselben zeigt sich Monteverdi ganz als Kind seiner Zeit, aber er ist der einzige, der die Mittel zu einem solchen Zwecke benutzte. Und dabei kommt er ganz von selbst auf einen instrumentalen Stil; die Schreibweise ist in den prägnanten Stücken seiner Schaffensweise von der der Vokalmusik ganz verschieden. Man versuche beispielsweise das erste Ritornell, das an sich absolut nichts aufweist, was Singstimmen nicht gut ausführen könnten, sich von solchen vortragen zu lassen: es würde Ausdruck und Charakter vollständig verändern.

Die unverkennbare Vorliebe für Volks- und Tanz-Musik hatte Monteverdi zu starkem Hervorkehren des rhythmischen Elementes, dessen Resultat eine klare Periodisierung war, geführt. Monteverdi hat — und darin liegt das Neue — das Prinzip des Tanzes, der scharfen Gliederung auch auf Stücke getragenen Charakters ausgedehnt; man vergleiche beispielsweise die Orfeo-Sinfonie (im dritten Akt) etwa mit der Sonate pian e forte von Gabrieli, und man wird den tiefgründigen Unterschied sofort einsehen. Monteverdi hatte gerade die, wenigstens im Sinne der späteren Entwickelung, schwächste Seite der damaligen Instrumental-Musik mit ungemein scharfem Instinkte herausgefühlt und sie auch vermieden. Die Zukunft gab seinem Vorgehen Recht; das Resultat der Bestrebungen auf instrumentalem Gebiete im 17. Jahrhundert war eine Verschmelzung des scharf rhythmischen Tanzes und des eine schärfere Gliederung verwischenden polyphonen Satzes, wie sie sich denn auch in der Vermengung der Kirchen- und Kammer-Sonate zeigt. Dazu hatte es aber noch gute Weile. Wenn Wasielewski über die langsamen Sätze, die fast einzig harmonische Schreibweise aufweisen, sogar noch in dem Zeitraume von 1670 das Urteil fällt, daß »den langsamen, meist aus einer einfachen Folge von

1) Vergleiche das Schlußwort in »Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's« von H. Kretzschmar (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII. 76).

Digitized by Google

Harmonien bestehenden Sätzen« die Periodisierung »fast gänzlich« fehlt [1]), so zeigt dieser den Tatsachen im allgemeinen entsprechende Ausspruch klar genug, wie enorm weit Monteverdi auch in dieser Beziehung über seine Zeit hinausgeht und wie lange diese Instrumental-Stücke noch vorbildlich sein konnten. Die den von Monteverdi gewiesenen Weg am nachhaltigsten und selbständigsten gehen sollten, sind, wie bereits gesagt, die venetianischen Opern-Komponisten.

Anhang I.

1. Ein Beitrag zur Klärung der Kanzonen- und Sonaten-Form.

Eigentlich seit Praetorius [2]), dann aber seit Winterfeld [3]) hat man sich immer wieder mit Lösung des Unterschiedes zwischen der Kanzone und Sonate versucht, ist aber zu keinem einheitlichen Resultat gekommen. Man versuchte in erster Linie eine Lösung auf formellem Wege, d. h. einen grundlegenden Unterschied in der Form herauszufinden. Die Resultate dieses Verfahrens sind von Wasielewski in seiner Schrift »Die Violine im 17. Jahrhundert« einer scharfen, aber unfruchtbaren Kritik unterzogen worden, dessen einzig positives Ergebnis dahin verlautet, daß bei den Sonaten kein bestimmter melodischer Grundgedanke vorherrsche (S. 14), während in der Kanzone das melodische Element herrschend hervortritt. Erklärt ist damit manches, aber im Grunde genommen doch nichts Befriedigendes. Vielleicht ist deshalb eine Lösung, da von der formellen sich typische Unterschiede nicht herausstellen, von einer anderen Seite möglich. Diese würde die Verwendung der beiden Formen im praktischen Gebrauch ergeben, wofür folgende Hypothese aufgestellt wird: daß die Kanzone für weltliche, die Sonate für kirchliche Zwecke geschrieben und gebraucht wurde. Für diese Lösung würde Folgendes sprechen:

Die selbständige Instrumental-Musik ist noch zur Zeit der absoluten Herrschaft der polyphonen Vokal-Musik entstanden, bekanntlich durch Übertragungen von Vokal-Sätzen auf Instrumente. So erhielt deshalb diese selbständige Instrumental-Musik ganz das Aussehen der Vokal-Musik, was in sich schließt, daß auch der geistige Inhalt ein derselben ähnlicher sein mußte. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, muß sich ergeben, daß, da es einerseits eine geistliche und andererseits eine weltliche Vokal-Musik gab, auch diese beiden Arten von Instrumental-Musik vorhanden waren. Der ganz gleiche Fall existiert für die übrige Instrumental-Musik, in welcher wir einerseits eine geistliche, die Orgel-Musik, und andererseits eine weltliche Instrumental-Musik, diejenige für die übrigen Tasten-Instrumente, unterscheiden. Der Name

1) Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrundert, S. 66. Bei Bassani, bei welchem Wasielewski diesen Tadel ausspricht, will er zwar gerade nicht passen. Ich komme auf diese Frage in einer demnächst folgenden Arbeit, die als Fortsetzung dieser zu gelten hat, in »Die venetianischen Opern-Sinfonien« zurück. Nichts destoweniger hat Wasielewski damit etwas ausgesprochen, was im allgemeinen für die langsamen Sätze zutrifft.

2) *Syntagma musicum*, 1614–20. 3) Gabrieli und sein Zeitalter.

Digitized by Google

»Sonate« ist für diese Instrumental-Musik nicht nachweisbar, wohl aber der der »Kanzone«. M. Seiffert in seiner vortrefflichen »Geschichte der Klaviermusik« stellt die kühne, aber unbedingt richtige Forderung auf, die Orgel von allen anderen Formen als »Intonationen, Toccaten, Ricercari und Fantasien«, selbst wenn vorgeschrieben steht *»per ogni sorte di stromenti da tasti«*, prinzipiell auszuschließen. (S. 37.)

Unter diese Rubrik gehören nun auch die Kanzonen, die fast immer unter dem Vermerk *»per sonar sopra istromenti da tasti,«* worunter man bis dahin immer auch die Orgel bezog, zirkulieren, und Seiffert macht geltend, daß die Spiel-Kanzonen Übertragungen von (weltlichen) Vokal-Kanzonen seien. Ich bin im stande, einen handgreiflichen Beweis für diese Abstimmung der Spiel-Kanzonen zu bringen: die *Canzon ariosa* von A. Gabrieli[1]) ist eine Nachbildung einer Kanzon von Janequin, mit dem Titel: *Le chant de l'Alouette à 4 de Janequin, sur lequel a esté adiousté une cinquième voix par Claude le Jeune*[2]). Der Text ist sehr weltlicher Natur; es ist ein Necklied auf eine Dame, die gerne lange schläft.

Orsus, orsus, vous dormez trop,
madame, madame joliette.
Il est jour, levés sus,
Ecoutés l'Alouette etc.

A. Gabrieli hat nur das Thema hinübergenommen; im übrigen verfährt er vollständig frei, und gibt seiner Kanzone sofort instrumentale Wendungen, ein Beweis dafür, daß man bei der Instrumental-Komposition doch bereits seine eigenen Wege zu gehen suchte.

Es ist ein sehr naheliegender Gedanke, das, was für die Kompositionen für Tasten-Instrumente gilt, auch auf diejenigen für Orchester auszudehnen, wobei noch für sich spricht, daß für ausgesprochen weltliche Kompositionen keine anderen Namen (außer natürlich von Tänzen) vorhanden sind als eben die der Kanzone. Die Ricercars waren in erster Linie Kompositionen für Orgel[3]), und so werden auch die Instrumental-Ricercars für den Gebrauch in der Kirche bestimmt gewesen sein, wofür ihr Charakter, ihre ausgeführte, strenge Arbeit, stark sprechen[4]). Das Ricercar spielt auch in der Instrumental-Musik keine tiefere Rolle und zieht sich wieder ganz auf die Orgel zurück, als der Name *»Sonata«* allgemeiner wurde. — Es hat sogar einige Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Sonaten ihre Abstammung von den Ricercars herleiten: wären uns die »Sonate a cinque istromenti, 1586«[5]) von A. Gabrieli erhalten, welches die ersten mit Sonaten bezeichneten Stücke enthält, so wäre vielleicht die Abstammung derselben von den Ricercars erkennbar, was für den Gebrauch der Sonaten für kirchliche Zwecke sprechen würde. Dieser Identifikation von Instrumental-Ricercar und Sonate, die bereits Wasielewski[6]) ausgesprochen hat, widerspricht aber die Tatsache, daß das Ricercar

1) Mitgeteilt in den Beilagen zur »Geschichte der Instrumental-Musik im 16. Jahrhundert« von Wasielewski, Nr. 23.

2) Mitgeteilt in *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. Editions publiés par* H. Expert, 1900, S. 50.

3) Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 31 und 37.

4) Vergleiche die von Riemann herausgegebenen Ricercars in »Alte Kammermusik« (Augener).

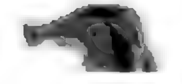
5) Becker, Verzeichnis der Tonwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 287.

6) Wasielewski, Geschichte der Instrumental-Musik im 16. Jahrhundert, S. 161.

fugen- oder doch kanonartig angelegt ist, während die Sonate gleich mit vollen Stimmen beginnt. Hier liegt die vielleicht nicht zu erklärende Schwierigkeit der vollen, in gewisser Beziehung akkordischen Behandlungsweise der Sonate. Man könnte deshalb die Hypothese aussprechen, ob, da in der übrigen künstlerischen Instrumental-Musik keine derartig angelegten Formen bestehen, nicht die Orgel-Toccata (die einzige, allerdings nur in ihrem Anfang akkordisch angelegte Instrumental-Form) den Anlaß für das von der übrigen Instrumental-Musik abweichende Aussehen der Sonate gegeben hat. Auch dieser Entstehungsgrund würde direkt für den kirchlichen Gebrauch der Sonate sprechen, da die Toccata in erster Linie Einleitungs-Stück für den Gottesdienst war. Aber auch hier werden sich starke Bedenken erheben, und man muß die nähere Erklärung der Sonate doch noch in einem weiteren Faktor suchen. Dieser wäre die Abstammung der Sonate von der geistlichen Vokal-Musik. Deutet zwar der Name »*Sonata*« unzweideutig darauf hin, daß die mit diesem Namen belegten Kompositionen für Instrumente bestimmt sind, so sagt er aber absolut nicht, daß die Sonate ein Instrumental-Stück ganz freier Erfindung ist, mag diese Ansicht auch noch so eingewurzelt sein. Es muß zudem etwas befremdlich erscheinen, daß die Sonate, zumal sich bei ihr gemeinschaftliche Züge finden, die bei einer freien Kompositionsweise wohl schwerlich zu Tage getreten wären, sozusagen aus dem Rahmen der übrigen Instrumental-Musik herausfallen würde, deren sämtliche Formen sich auf solche der Vokal-Musik zurückführen lassen[1], selbst die von Tänzen, was die häufigen Texte zu Instrumental-Tänzen der Hausmann'schen Epoche beweisen. An was für Vokal-Stücke man zu denken hat, darüber kann Bestimmtes nicht gefolgert werden; vielleicht waren es Motetten, die im 17. Jahrhundert bereits ein ziemlich verschiedenes Aussehen hatten, wofür der Stil der meisten Orchester-Sonaten G. Gabrieli's spricht, die sich großenteils mit aufgelegten Bibelworten singen lassen. Daß es aber jedenfalls Stücke kirchlichen Charakters gewesen sind, dafür würde die Darstellung des Sachverhalts sprechen, und, was jetzt betont werden kann, die Sonaten selbst, denen eine ernstere, würdevollere Haltung im Verhältnis zu leichter bewegten Kanzonen niemand wird absprechen können. Man kann selbst eine akustische Wahrnehmung hier geltend machen, daß das breite Wesen der Sonate besonders in einem, scharfe melodische Umrisse verwischenden Raum wie die großen Kirchen zur vollen Wirkung kommt, ja geradezu aus dem dämmernden Halbdunkel solcher geboren zu sein scheint. Ohne weitere Künstelei würde jedenfalls die gegebene Erklärung der beiden Formen mit der an allen Ecken und Enden zitierten, auch mit Widerspruch aufgenommenen Definition von Praetorius zusammentreffen, der bekanntlich von den Sonaten sagt, daß sie »gar gravitätisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt« seien, während »die Kanzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwind hindurchpassieren,« was gerade auf den Unterschied zwischen kirchlich und weltlich hinaus zu laufen scheint.

Wie Sonate und Kanzone sich in verhältnismäßig kurzer Zeit durchdringen, indem insbesondere die Sonate manche Züge der Kanzone in sich aufnimmt, wie dies die Sammlung Gabrieli's von 1615 zeigt, ist ein Prozeß, der sich sehr leicht begreifen läßt, da bei der Instrumental-Musik, sofern sie nicht ausgesprochenen Tanz-Charakter besitzt, die Unterschiede zwischen kirchlich und weltlich lange keine so scharfen sind wie bei der Vokal-Musik. Unser

1) Vergleiche Seiffert, a. a. O., S. 27 f.



Digitized by Google

Fall hat ein ganz ähnliches Gegenstück in der ein halbes Jahrhundert später beginnenden Vermischung der Kirchen- und Kammer-Sonate, nur daß hier dieselbe leichter und schneller von statten gehen mußte, weil die Gegensätze keine so starken sind wie dort.

2. Die Scherzi musicali von Cl. Monteverdi.

Die *Scherzi musicali* sind nach einer Reise Monteverdi's mit dem Herzog Vinzenz von Mantua nach den Bädern von Spaa, die ins Jahr 1599 fällt, komponiert; Monteverdi hatte sie den Italienern gewissermaßen als Reisegeschenk von dort mitgebracht. Giulio Monteverdi, der Bruder des Komponisten, gab dieselben im Jahre 1607 heraus, doch waren sie sicher schon vor ihrer Drucklegung in Freundeskreisen bekannt. — In der »*dichiarazione della lettera stampata nel quinto libro*«, die eine Verteidigung Monteverdi's gegen die Angriffe Artusi's enthält, hebt Giulio die *Scherzi* als besonderes Verdienst[1] Monteverdi's hervor, indem er sagt, Claudio habe mit ihnen den französischen Gesangsstil in moderner Weise (*il canto alla francese in questo moderno modo*) nach Italien gebracht. Der Nachdruck scheint nicht so sehr auf dem »*canto alla francese*« als vielmehr auf dem »*in questo moderno modo*« zu liegen, also, daß Claudio Monteverdi nicht sowohl den französischen Stil, als denselben in dieser modernen Weise als erster nach Italien gebracht habe. Der französische Stil hatte schon längst in Italien festen Fuß gefaßt; Übertragungen von französischen Kanzonen waren schon lange üblich.

Die vier Auflagen (1607, 1609, 1615, 1628) sprechen am besten für die ungemeine Beliebtheit und Verbreitung dieser Stücke.

Die *Scherzi* sind kleine dreistimmige Liedchen (für zwei Melodie-Stimmen und Baß) über weltliche Texte, denen immer ein Instrumental-Ritornell in ähnlicher Beschaffenheit wie die Gesänge beigegeben ist, und die zwischen den einzelnen Strophen der Gesänge gespielt werden. Ein Beispiel findet sich in den Beilagen Nr. II. Was war das Neue an ihnen?

Die Dreistimmigkeit war es nicht, denn diese hatte Monteverdi bereits als Jüngling in seinen »*Canzonette a tre voci*« im Jahre 1584 angewandt[2]. Auch die Beigabe von Ritornellen war es nicht; denn dies scheint etwas Althergebrachtes gewesen zu sein, wie aus den Worten des Praetorius[3] zur Genüge hervorgeht.

Das Neue an den *Scherzi musicali* ist das Volkstümliche, das ihnen vollständig den Stempel aufdrückt, nämlich sowohl im Gehalt als in der Form. Man kann sagen, statt Kunst herrscht bei ihnen Natur, denn sie sind mehr als schlicht gesetzt. Außer der Kürze fällt vor allem die Behandlung der Stimmen auf, die auch nach ganz modernen Begriffen volkstümlich ist. Die beiden oberen Stimmen, meistens Sopran und Alt gehen durchgängig miteinander, immer in leichten, klingenden Intervallen, Terzen und Sexten, ganz wie das Volk noch heute singt, wenn es zur Mehrstimmigkeit greift. Es ist durch und durch eine Musik, wie sie das Volk liebt und auch selbst schafft. Die dreistimmige Besetzung ist zudem ebenfalls weitaus die natürlichste, viel na-

1) Die betreffende Stelle ist mitgeteilt von Ambros (Musikgeschichte IV, S. 358) und Vogel (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, S. 323).

2) Siehe im Verzeichnis der Werke Monteverdi's von Vogel (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1887.

3) Mitgeteilt im Anhang I Nr. 3: Sinfonie und Ritornell. Vergleiche S. 220 ff.

Digitized by Google

türlicher als die vierstimmige. Wer Gelegenheit gehabt hat, das Volk zu beobachten, der wird sehr oft auf die Besetzung von zwei Frauenstimmen und einer Baßstimme gestoßen sein; denn einen Baß aus dem Stegreif zu improvisieren, das versteht ein musikalischer Bauernbursche oft besser als ein sogenannter Musiker. Der Baß ist es denn allein, der seinen selbständigen Weg geht, meistens mit gewichtigeren Schritten, kleinere Notenwerte vermeidend. Ganz wie die Gesänge sind auch die Ritornelle, überaus frische, reizende und oft direkt an Mozart erinnernde Instrumental-Stücke, deren für die Geschichte wichtigste Eigenschaft die ist, daß sie, gleich den Gesängen selbst, scharf gegliederten Bau, meist von vier zu vier Takten, aufweisen, also direkt an den Tanz erinnern. Dies ist nicht das Mindeste, was den *Scherzi* das für diese Zeit überaus moderne Aussehen gibt, denn eine solche finden wir in dieser Art selbst bei Tänzen nicht, da auch diese sich keiner so kunstlosen, aber jede rhythmische Wendung so klar zeigenden Satzweise bedienen. Ebenfalls neu scheint mir die Notierungsart; wir würden diese Stücke nicht anders schreiben, obgleich sie noch aus der Zeit stammen, in welcher wir oft die Notenwerte von Kompositionen um das zwei- und vierfache verkleinern müssen, um das richtige Bild zu erhalten. Man vergleiche beispielsweise das Notenbeispiel von Tänzen Gastoldi's, *Balletti à 5* (1591—1600) in Torchi's Geschichte der Instrumental-Musik[1]), auch zu dem Zweck, die Behandlung der italienischen Tänze zu sehen. Gegen die *Scherzi* nehmen sie sich geradezu schwerfällig aus.

In allen diesen direkt hervorstechenden Zügen liegt nun der ungemeine Erfolg der *Scherzi musicali*, aber dennoch nur teilweise. Das Geheimnis desselben liegt anderswo; zwanzig Jahre früher — wenn sie überhaupt da hätten entstehen können — und sie hätten keine tiefere Wirkung gehabt! Die *Scherzi* hatten das Glück, in eine Zeit zu fallen, welche gerade das bezweckte, was die Stücke von selbst brachten, eine ganz unzweideutige »Verachtung des Kontrapunktes,« Leichtverständlichkeit in der Text-Aussprache, scharfe Phrasierung, dazu den ungemein frischen Zug, der sie alle durchweht. Dies macht die wahre Bedeutung dieser Stücke aus, und wir begreifen jetzt auch ohne weiteres die starke Betonung des »in questo moderno modo« von Giulio Monteverdi. Die Stücke waren neu, mochten sie in »stilo francese,« oder in einem anderen Länderstile verfaßt sein; neu waren sie durch ihre ganze Ausdrucksweise, ihr ungeniertes Ignorieren jeglicher höheren Satzkunst. Mit diesen Stücken stellte sich Monteverdi als Madrigal-Komponist auf die Seite des neuen Stiles, legte Reform-Madrigale vor und bewies, daß sich auch die Chor-Musik den Forderungen der Hellenisten anpassen ließ: dieselben konnten auf Monteverdi rechnen.

Daß die *Scherzi musicali* für die italienische Musik von Einfluß waren, liegt schon in den Worten Giulio Monteverdi's, welche sagen, daß Monteverdi damit etwas gebracht habe, was Italien bis dahin fremd gewesen war. Der Einfluß läßt denn auch nicht lange auf sich warten, und zwar zeigt er sich, charakteristisch genug, bei einem Komponisten, der mit Monteverdi in persönlicher Berührung, wahrscheinlich sogar in Freundschaft gestanden hat, indem er am Hofe zu Mantua mit Monteverdi wirkte[2]). Es ist dies Salomone Rossi — *Ebreo*, wie er bei seinen Kompositionen selbst bemerkte —, der 1607 sein erstes Buch der »*Sinfonie e Gagliardi à 3, 4 e 5 voci, per sonar*

1) Rivista musicale 1897.
2) Vergleiche Vogel, a. a. O., S. 327.

a due viole, overo doi Cornetti e un Chitarone, o altro istromento di corpo« (ein Baß-Instrument) in Venedig herausgab[1]). Torchi sind die Stücke ebenfalls sehr aufgefallen[2]), da sie zu sehr mit der übrigen Instrumental-Musik in Widerspruch stehen; ihre Form[3]) (*in forma molto incerta e embrionale — assolutamente polifonica, o assimilata a forme di danza*), ihr Wesen (*i temi sono assai graziosi. In essi è spirito, vita, slancio, e tutto depone di una vera sostanza musicale* etc.) stehen denn mit den *Scherzi musicali* in innigstem Zusammenhang und zwar in erster Linie die Tänze, die eine ähnliche Behandlungsweise wie die *Scherzi* aufweisen. Vor allem sind es aber die kleinen Formen und der überaus frische ungesuchte Ton, der mit den Kanzonen und Sonaten, aber auch mit den Tänzen der Italiener in hellstem Widerspruch steht. Hier merkt man, hier konnte, wenn diese Stücke Erfolg hatten, die Instrumental-Musik neue Bahnen einschlagen. Und sie hatten solchen, denn sie trafen den Zeitgeist. Gleich im Jahre 1608 ließ denn auch Salomone Rossi ein zweites Buch solcher Stücke folgen, machte aber der Zeit ein kleines Zugeständnis, indem er ihnen einige Kanzonen — *e alcune Canzoni per sonar a 4 nel fine* — beigab[4]).

Es kann hier nicht der Ort sein, näher auf die Sammlungen einzugehen. Hervorheben möchte ich nur, daß die Gagliarden teilweise immer zu einer Sinfonie zu gehören scheinen, wodurch der Gedanke an die Suitenform nahegerückt wird, Fragen, die einer näheren Untersuchung noch bedürfen. Sonderbar ist in der zweiten Sammlung, daß manche Sinfonien in derselben doppelt erscheinen; so ist Nr. 26 gleich Nr. 16, Nr. 28 gleich Nr. 9, Nr. 29 gleich Nr. 18, Nr. 30 gleich Nr. 14, Nr. 31 gleich Nr. 2.

Von Rossi an erfreuen sich die Tänze und die kleinen Formen der Sinfonie einer großen Beliebtheit; sie werden sozusagen Mode-Artikel. Die jüngeren Komponisten werfen sich mit Macht auf dieses ergiebige Feld. Hier ist vor allem Biagio Marini zu nennen, der 1617 sein Op. 1 als »*Affetti musicali*« veröffentlichte und bis zu seinem Op. 22 von 1655, wahrscheinlich seinem letzten Werke, in erster Linie den Tanz kultivierte. Auch hier ist es der frische Zug, der auffällt, der, frei von der Tradition, jede höhere Satzkunst zu verwerfen scheint, nur in auffallend starkem Maße die Variation verwendet, die in der italienischen Klaviermusik, besonders von Frescobaldi kultiviert wurde[5]). Man wird bei diesen Variationen direkt an die deutsche Variationen-Suite, und bei den Tanz-Sammlungen ohne Variationen überhaupt an eine Art Suite erinnert, worauf besonders ein Werk von Buonamente 1637 hindeutet, in welchem die Bemerkung steht »*Ogni sinfonia ha il suo Brando, Gagliarda, e Corrente*«; und zwar kommt es vor, daß die *Gagliarda* eine Variation des *Brando* ist, also die ganz gleiche Bildungsweise vorliegt, welche Seiffert bei Frescobaldi als charakteristisches Zeichen seiner Variationen hervorhebt[6]). Über die ganze Tanz-Komposition der Italiener sind wir ungenügend unterrichtet; eine Klärung der ganzen Frage ist nur möglich, wenn sie im Zusammenhange und vornehmlich als ganz eigener und besonderer Zweig der Instrumental-Praxis in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts betrachtet wird. Diese Komponisten wollen und bringen etwas der übrigen Instrumental-Musik Entgegengesetztes; selbst ihre Behandlung des Sonatenstils ist eine andere, sofern das Wesen des Tanzes bei diesem sich

1) Stadt-Bibliothek zu Breslau. 2) A. a. O., 1897.
3) Ich citiere mit Absicht Torchi. 4) Stadt-Bibliothek zu Breslau.
5) Siehe Seiffert, a. a. O., S. 136 ff. 6) A. a. O., S. 142.

Digitized by Google

maßgebend macht, aber lange nicht genügend, um einen vollständigen Umschwung herbeizuführen. Denn im Grunde genommen stehen sich die beiden Schulen ziemlich schroff gegenüber; erst die zweite Hälfte des Jahrhunderts bringt eine Versöhnung zu stande, und von dort an nimmt die Entwickelung der Sonate einen höheren Aufschwung. So viel ist sicher: Die Geschichte der italienischen Instrumental-Musik muß erst geschrieben werden.

3. Sinfonie und Ritornell.

Schwankungen in den Bezeichnungen von Instrumental-Stücken sind um die Wende des 16. Jahrhunderts an der Tagesordnung, daß man geradezu oft sagen kann, jeder Tonsetzer braucht diesen und jenen Ausdruck in seinem Sinne. Gerade mit dem selbständigen Emporkommen der Instrumental-Musik, welcher das Hervortreten so vieler Namen, die vielleicht schon lange in Gebrauch waren, zur Folge hatte, beginnt ein ziemlich wirres Durcheinander, das ganz zu lösen deshalb vielleicht unmöglich sein wird, weil sich Tonsetzer und Theoretiker selbst widersprechen. So verhält es sich auch in unserm Falle mit den beiden Namen Sinfonie und Ritornell, die deshalb für uns von Wichtigkeit sind, weil sie die Haupt-Bezeichnungen der Instrumental-Stücke in Opern sind. Beide Ausdrücke sind schon vor der Oper in Gebrauch gewesen, doch verschiedenen Ursprungs.

Unter *Symphonia* verstand man zweierlei: Erstens waren es Gesänge mit Instrumental-Begleitung. (Sinfoniae sacrae cantiones, welche mit Konzertatstimmen, zugleich auch allerhand Instrumente anzuordnen verstanden werden. Praetorius, *Syntagma*, Teil III, Abt. 1, S. 25.) Zweitens waren es selbständige Instrumental-Sätze, ausdrücklich ohne Vokalstimmen (allein uff Instrumenten ohn einige Vokalstimmen zu gebrauchen, ebenda)[1].

Als selbständiges Instrumental-Stück tritt der Name dann auch bei Salomone Rossi auf. (*Sinfonie e Gagliardi* 1607.) Doch haben diese Sinfonien mit denen von Gabrieli nichts gemein. Es sind ganz kleine Formen von geradezu Tanz-Charakter. Biagio Marini identifiziert in seinem Op. 1 *Affetti musicali* 1617 in einigen Stücken den Namen »Sinfonie« mit *Balletto*. Näher auf den Namen Sinfonie, als Bezeichnung eines Stückes in der absoluten Instrumental-Musik, einzugehen, gehört in die Geschichte der Instrumental-Musik. Hier interessiert der Name als Gegensatz zu dem des Ritornells, bei dessen Betrachtung sich auch die näheren Unterschiede herausstellen werden.

Der Name Ritornell ist jedenfalls so alt, als Instrumental- und Vokal-Musik mit einander verbunden sind, was in der Volks- und Gesellschafts-Musik schon lange Sitte war. Praetorius gibt über dasselbe folgende Erklärung, die im Auszuge wegen ihres allgemein musik- und kultur-historischen Wertes hier Platz finden möge. (*Syntagma*, Teil III, S. 128 ff.)

Ritornell-Intermedio: seu Gamena alterna.

»Ritornell ist so viel als zurückgehen (*Un Cavallo ritornare* ein Pferd, so man wieder zurückschickt (massen es mit dem Postpferde also gehalten wird. Allhier aber wird das Wort Ritornell von den Italienern dahin gedeutet und verstanden: wenn man des Abends uff der Gassen spatzieren oder wie es auf den Universitetten genannt wird Gassaten gehet: da erstlich eine Serenada oder Abendß Gesang (davon im ersten Teil Meldung geschehen) mit zwo drey und mehr Stimmen gesungen, darauf uff einer

1 Eine solche Sinfonie weist Riemann bereits im 15. Jahrhundert nach (Klavierlehrer, 1898, Nr. IV.

Quintern, Lauten, Chittarone, Theorba oder anderen Instrumenten etwas darzwischen musiciret und gespielett: alsdann widerumb ein Gesetz oder Verßlein von der Serenata gesungen, darauf abermahl mit der Quintern oder Theorba respondiret, und also eines oder anders abgewechselt gesungen und geklungen wird.«

Daß es sich beim Ritornell um etwas Althergebrachtes, wie auch um etwas Volkstümliches handelt, geht aus diesen Worten unzweideutig hervor. An dem Hymnus von Monteverdi, *Ave maris stella*, wird nun das Gesagte ausführlich gezeigt[1]). Hier nur das Resultat: Es sind 8 Verse, welche nur dreierlei Melodie haben; der erste und der letzte Vers sind einander gleich, der zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste haben nur einen einzigen Baß. Das Ritornello hat die dritte Melodie, »ist auch nur einerlei, welche allzeit wiederumb repetieret wird.« Auf eine ganz ähnliche Art hätte er es in drei- und fünfstimmigen Chören von Messen gemacht:

»do gleicher gestalt die *Chori instrumentaliter* nicht allein in der Mitte etliche mahl einfallen, sondern auch anfangen, und endlich *in fine* mit allen Choren zugleich beschließen: Doch das viele andere *variationes* mit den Instrumental- und Vokal-Stimmen daselbst mit eingemischt seyn.«

Hierauf sagt er nochmals ausdrücklich, daß das Ritornell allein von Instrumenten ausgeführt werde und fährt fort:

»Und ob ich gleich bey etlichen *Autoribus* befinde, daß sie die Wörter *Symphonia* und *Ritornello* nicht recht unterscheiden: So kan ich doch endlich soviel colligiren, daß *Symphonia*, einem lieblichen *Pavan* und Gravitätischen Sonaten, *Ritornello* aber einem mit 3, 4 oder 5 Stimmen auf Geigen, Zinken, Posaunen, Lauten oder andern Instrumenten, gesetzte Galliard, Saltarellae, Courranten, Volten oder auch mit *semiminimis* und Fusen gespickten Canzoni[2]) nicht unehnlich, jedoch das sie bis auff 12, 13, 20 Takt lang, lenger aber selten gesetzt werden. Und gleich wie in Comoedien zwischen jedem *Actu* eine fein liebliche *Musica instrumentalis* mit cornetten, Violen oder andern dergleichen Instrumente umbwechselnde bißweilen auch mit Vocal-Stimmen angeordnet und von den Italienern *Intermedio* genennet wird; damit unterdessen die *personnatae personae* sich anders verkleiden und zu folgenden Akt praeparieren, auch etwas respierieren und sich erholen können: Also und dergestalt kann man es mit Anordnung einer guten Musik vor grosser Herren Tafel oder bey anderen fröhlichen *Conventibus* auch halten, daß, wenn man zween oder mehr Knaben oder auch andern Alt: Tenor: und Baß; Vokal-Stimmen (so von mir *Voces Concertatae* genennet werden) zu einem *Clavicymbel*, Regel oder dergleichen Fundamental-Instrument hat singen lassen alsobald mit Lauten, Geigen, Zinken, Posaunen und dergleichen etwas anders ohne Vokal-Stimmen, allein mit Instrumenten zu Musizieren anfange; darauf dann wiederumb mit Vokal-Stimmen und also eins umbs andere (mit Instrumental-Stimmen) umbwechseln. Ebenermassen, daß man nach einem Concert oder sonsten prächtigen *Mutet* bald ein lustig Canzon, Galliard, Courrant oder dergleichen mit eitel Instrumenten hervorbringe[2]. Welches dann auch ein Organist oder Lautenist vor sich alleine in acht nehmen kann, daß wenn er *in Conviviis* ein Mutet oder Madrigal fein langsam und gravitätisch gespielt, alsobald darauf eine fröhliche Allemande, Intrada, Bransle oder Galliard anfange; sonach er wiederumb etwa eine andere andern Mutet, Madrigal, oder kunstreiche Fugam vor sich nehme. Und diese und dergleiche Umbwechslung kann gar füglich mit dem Namen Ritornell und Intermedio genennet werden. Wie dann jetziger Zeit

1 Siehe im alphabetischen Verzeichnis der gedruckten Kompositionen Monteverdi's von Vogel: *Ave, maris stella, a 8 voci con basso cont.* 1610; es ist ein Zeugnis dafür, wie schnell auch die geistlichen Werke Monteverdi's jenseits der Alpen bekannt wurden.

2 Also durchweg Musikstücke schnellen, fröhlichen Charakters.

Digitized by Google

bei denen so aus Italia ankommen sehr gebräuchlich: daß sie auff der Theorba oder Chitarren am Anfang ein solch Ritornell oder liebliche kurze Melodey alleine schlagen; darauf das erste Gesetz oder Verßlein eines Italienischen oder deutschen Weltlichen Liedleins mit ihrer Stimmen fein anmutig in der Theorba singen und anstimmen: Alsdann so bald wiederumb das erste Ritornell reiteriren und wiederholen; darauff das ander Gesetz des angefangenen Liedleins zur Theorba alleine schlagen und dergleichen darzwischen Musiciren lassen: damit sie unter des mit ihrer Stimme einhalten, respiriren, Athem gewinnen und sich also wieder mal erholen können. Darnach dann solche Umbwechslung nicht allein *propter varietatem delectantem* sehr anmutig, sondern auch *propter respirationem* sehr nötig in acht zu nehmen.«

Aus allen diesen weitschweifigen Erklärungen geht als Unterschied zwischen Sinfonie und Ritornell nur dies hervor, daß das Ritornell fröhlichen, die Sinfonie mehr ernsteren Charakters gewesen sei, was Praetorius ausdrücklich betont. Als Intermedien sind beide aufzufassen, wie aus einer anderen Stelle hervorgeht [1], wo er aber selbst wieder den von ihm aufgestellten Unterschied im Charakter der beiden Formen unsicher macht, indem er hier das den Ritornell beigegebene Signalement des Fröhlichen auch den Sinfonien zuweist; man könnte beinahe an einen Schreibfehler des Praetorius denken. »Nämlich Sinfoniae, sind gleich den Pavanen und Galliarden,« etc. (S. 132.) Dennoch ist der Unterschied im Charakter der beiden Instrumental-Arten als ein tatsächlicher anzusehen.

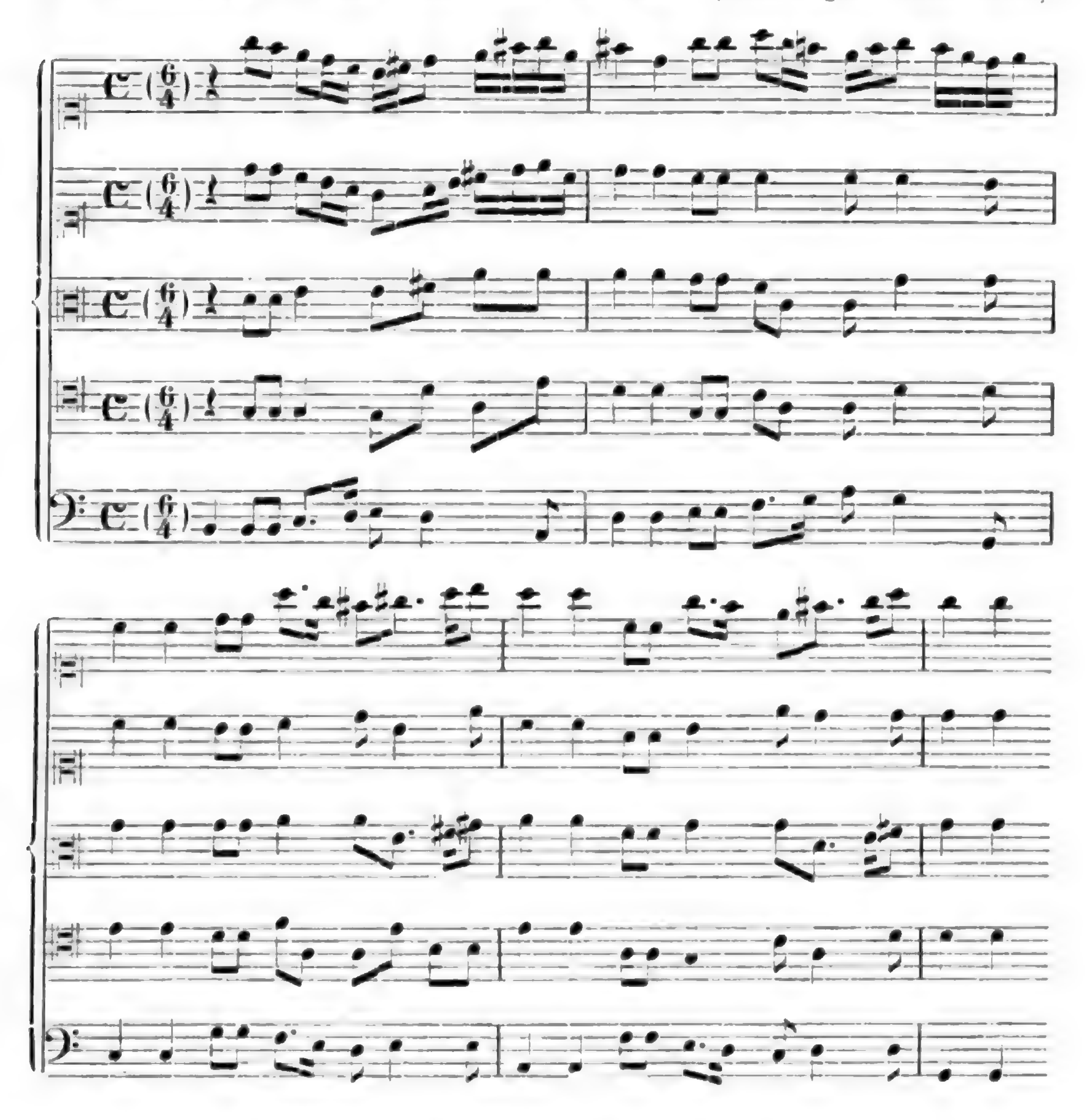
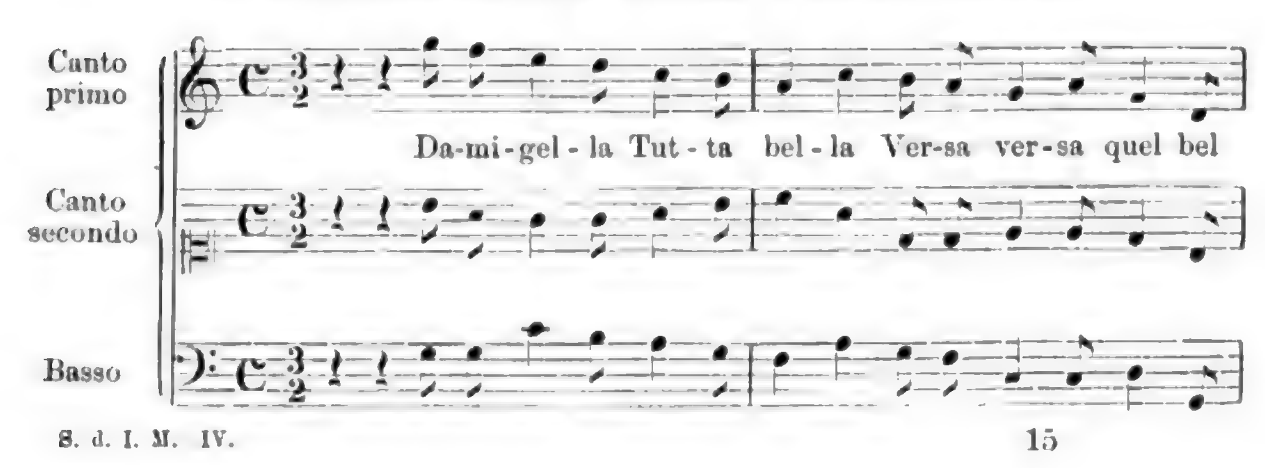
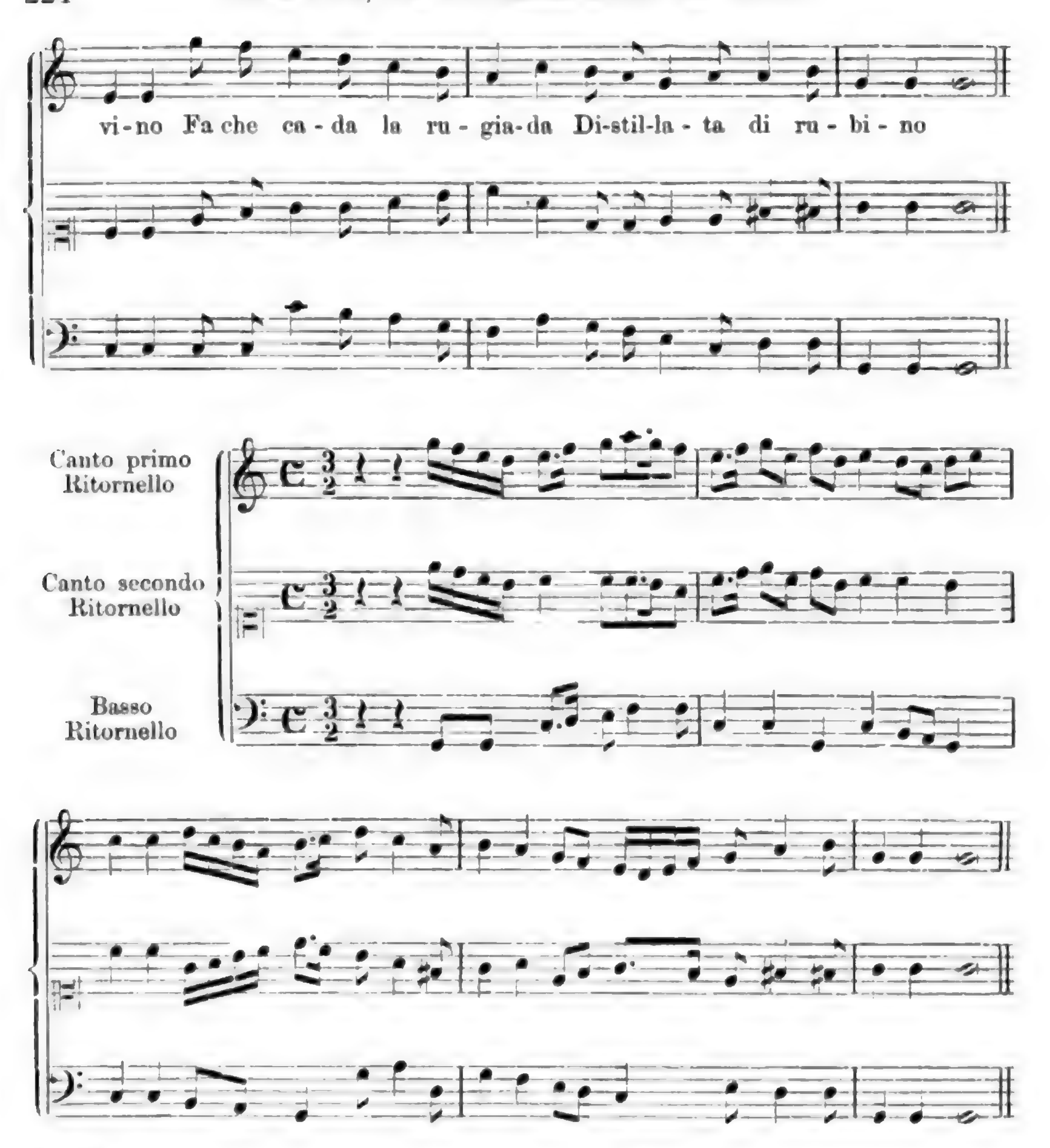
So sehr die Erklärungen durcheinander gehen, eines geht doch aus allem hervor, daß, wenn Instrumental-Stücke unter diesem oder jenem Namen gespielt wurden, diese vom Gesang vollständig unabhängig waren und niemals an eine Übertragung der betreffenden Gesangspartie auf die Instrumente gedacht werden darf, auch bei den Ritornellen nicht. Diese selbständige Stellung, die sich in der vorhandenen Literatur dieser Zeit auch bewahrheitet, hat das Ritornell bekanntlich im Verlaufe des Jahrhunderts eingebüßt und seither nicht mehr erlangt. Es wurde immermehr dazu verurteilt, das Gesangsstück, zu dem es gehört, vor oder nachzuspielen und damit hört das Ritornell auf, das selbständige Musikstück zu sein, das es gewesen ist.

Von den Unterschieden, die Praetorius angibt, hat er einen nicht unwesentlichen außer acht gelassen, der nicht wenig zur Klärung der Frage beiträgt und auf sicheres Land führt: Die Ritornelle stimmen immer im Taktmaß mit dem Gesangsstück überein, während sich die Sinfonien hieran nicht binden.

Der andere Unterschied, der im Wesen des Wortes selbst liegt, und den Praetorius zwar angibt, aber gerade in der entscheidenden Unterschieds-Darlegung außer acht läßt, ist der, daß die Ritornelle wiederkehren, und zwar in der Art, daß sie zwischen die einzelnen Strophen gestreut werden, während die Sinfonien nur einmal gespielt werden, oder bei ihrer Wiederkehr (wie im »Orfeo«) einen besonderen Zweck damit verfolgen wollen.

1) Artikel *Ripieno*, S. 131.

Anhang II.

1. Monteverdi: Orfeo. Ritornell. II. Akt. (Neuausgabe Seite 158.)

2. Monteverdi: Scherzi musicali a tre voci. 1609.

2. Ho nel seno
Rio veneno
Che ir sparse Amor profondo,
Ma gittarlo
E lasciarlo
Vo sommerso in questo fondo.

3. Damigella
Tutta bella
Di quel vin
Tu non mi sati
Fa che cada la rugiada
Distillata da Copatij.

4. Ah che spento
Io non sento
Il furor de gl'ardor miei
Men cocenti
Meno ardenti
Sono a me gli incendi Etnei.

5. Nuova fiamma
Più m'infiamma
Arde il foco novello
Se mia vita
Mai s'aita
Ah ch'io vengo un Mangibello.

6. Ma pia fresca
Ognor cresca
Dentro me si fatt'arsura
Consumarmi
E disfarmi
Per tal modo ho per vertura.

Digitized by Google

Purcell's Music for the Funeral of Mary II

by

W. Barclay Squire.

(London.)

It is not often that a single collector is so fortunate as to find, within a comparatively short time, two unknown works by a great master, but this rare piece of luck has just happened to Mr. Taphouse, the enthusiastic Oxford musician whose fine private collection of musical works is known to all amateurs of the art. A few years ago there was unearthed from a volume in Mr. Taphouse's library the beautiful Violin Sonata by Purcell, — apparently the only one of its kind that he wrote, — which has been published by the firm of Schott and Co.; and within the last few weeks the same collector has been so fortunate as to discover the compositions by Henry Purcell which are now here printed for the first time. The originals were found by Mr. Taphouse in a set of four manuscript volumes of scores by Purcell preserved in the library of Oriel College, Oxford; to which they were presented about the end of the 18th century by a Lord Leigh, whose book-plate they contain. Besides the Funeral Music here printed, these volumes contain scores of the music in "Oedipus", "Timon of Athens", "Bonduca", "Circe", and "King Arthur", and the Ode on the Duke of Gloucester's Birthday. All the manuscripts are in the same handwriting, that of an unknown copyist who worked at the end of the 17th and beginning of the 18th century. Each composition has an ornamental heading executed in Indian ink. The score of Daniel Purcell's "The Grove, or Love's Paradise", which is preserved in the library of the Royal College of Music (Sacred Harmonic Catalogue, no. 1863), is written by the same copyist; as is also the first part of a volume in the Library of St. Michael's College, Tenbury, stated on the cover to have been begun in 1696, and containing compositions by both Henry and Daniel Purcell. The handwriting is extremely neat, but not free from mistakes, some of which have been corrected in another contemporary hand.

The two pieces now presented are especially interesting, both historically and musically.

Queen Mary II died at Kensington of small-pox on 28 December 1694. On the following day her body was embalmed, and in the night of 29 December was removed to Whitehall, where it remained until 5 March, when it was buried with great pomp in Henry the Seventh's Chapel at

Digitized by Google

Westminster Abbey. The funeral was one of the most imposing that has ever been accorded to an English monarch. An eye-witness[1] says: — "*La foule étoit inconcevable. Aussi n'a-t-on jamais vû de Cérémonie plus grave, ni plus pompeuse.*" The official "Order and Form of the Proceeding to the Funeral" is extant, giving the order of the procession, and another account of the ceremony is to be found in the anonymous work just quoted. According to the former there were at intervals in the long string of mourners who preceded the funeral car four sets of two trumpeters and one of three; besides the "Gentlemen of the Chapel and Vestry in Copes, and the Children of the Chapel singing all the way". The French account, however, says that there were four sets of drummers, two in each set, and four sets of three trumpeters. The pictorial representations of the Queen's funeral, though interesting, are probably not of much value as evidence of the exact arrangements. The chief of them are to be found in the folio "*Lyk-Reden op de . . . Dood en Begraaffenis van . . . Maria de II . . . door Samuel Gruterus . . . Geçierd met Platen door Mr.* Romeyn de Hooghe, etc." (Amsterdam, 1695), which contains a series of elaborate views, including a long panorama of the procession, a plan of the choir and transepts of Westminster Abbey, and a large double-page plate of the Mausoleum erected before the altar to receive the Queen's coffin. It is generally believed that the designer of these engravings, Romeyn de Hooghe, got his materials for them at second-hand, and in this case he seems carefully to have followed the official "Order and Form". His trumpeters are thirteen in number, but he represents the "*Edellieden van de Kapel en Sacristie in haar Kleeding en't Choor singende langs de heele wegh*" as only eight in number, whereas we know from Chamberlayne's "*Angliae Notitia*" (18th ed. 1694) that the Chapel Royal at that time consisted of three organists (Child, Blow, and Purcell), twenty Gentlemen, and ten children. Another engraving of the procession[2] also gives the number of trumpeters as thirteen, but in it the "*Edelluyden van de Capel en Sacristie in Casuiffels*" are eight in number, and the "*Koorjongens singende langs den weg*" are twenty-one, with the Master of the Choristers conducting behind them! In the face of this conflicting evidence it is not possible to say with certainty what the exact arrangements were. It is clear that the music created some impression, for it is thus alluded to in one of the innumerable Odes which the event called forth: —

1) "*Relation de la Maladie de la Mort et des Funerailles de Marie Stuart, Reine d'Angleterre .... Comprise en deux Lettres écrites* de Londres, *par Monsieur* M..... *A Amsterdam, chez Jean Garrel* .... 1695". 4to.

2) "*Waare Afbeeldinge van de Lyk-Staatsie, gehouden over Hare Majesteyt Maria Stuart*, etc." by L. Scherm.

"Take next the humble Off'rings of the Quire,
Who tho' their Notes are low, their Key no higher,
Yet with a mournfull Symphony, take pains
To imitate at least Seraphic Strains[1])."

I have not been able to discover any contemporary account of the music that was played or sung during the procession from Whitehall to the Abbey. The official "Order and Form of the Proceeding to the Funeral", De Hooghe's and Scherm's engravings, and the account of Mons. M...., all place the choir and the various groups of trumpeters at some distance from the funeral car itself, but as "The Queens Funerall March" now printed must have been played by four instruments, while the accounts of the funeral vary in the numbers they give of the trumpeters, and the plates are probably designed from the official account and are not the work of eye-witnesses, it is quite possible that the heading of the Oriel MS. is correct, and that a quartet of brass instruments playing Purcell's chorale-like march, immediately preceded the car.

As to the music in the Abbey itself we have the evidence of Dr. Tudway (d. 1730), that the anthem sung was Purcell's "Remember not, Lord, our offences". In his introduction to vol. IV[2] of the MS. collection made by him between 1715 and 1720 for the Earl of Oxford, Tudway, writing of music suitable to devotion, says:

"An instance .... I shall give ... in y^e^ last Anthem of this volume; compos'd by Mr. Henry Purcell, after y^e^ old way; and sung at y^e^ interrment of Queen Mary in Westminster Abbey; a great Queen, and extremely Lamented, being there to be interr'd, ev'ry body present, was dispos'd, and serious, at so solemn a Service, as indeed they ought to be at all parts of divine Worship; I appeal to all y^t^ were present, as well such as understood Music, as those y^t^ did not, whither, they ever heard anything, so rapturously fine, so solemn, and so Heavenly, in y^e^ Operation, wch drew tears from all; and yet a plain Naturall Composition, wch shews y^e^ pow'r of Music, when 'tis rightly fitted and Adapted to devotional purposes."

The anthem is headed by Tudway:

"Thou knowest Lord y^e^ Secrets of our Hearts. A Full Anthem sung at y^e^ funerall Solemnity of Queen Mary 169$^4/_5$ accompanied w^th^ flat Mournfull Trumpets. Compos'd by Mr. Henry Purcell; in Hon^r^ to whose Memory the same Composition was perform'd y^e^ year following at his own funerall, in Westminster Abbey."

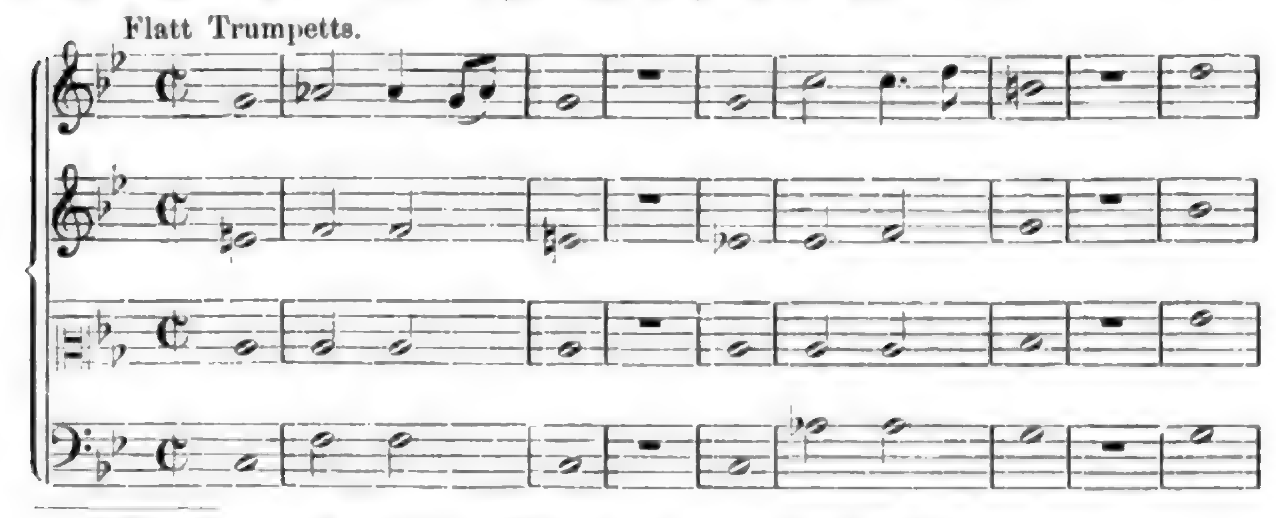
In its original form, as given by Tudway, the anthem is unaccomp-

1) "A poem, occasioned by the Magnificent Proceeding to the Funeral of Her late Majesty Queen Mary II .... By P. G., Gent. Late of the University of Cambridge .... London. 1695". fol.

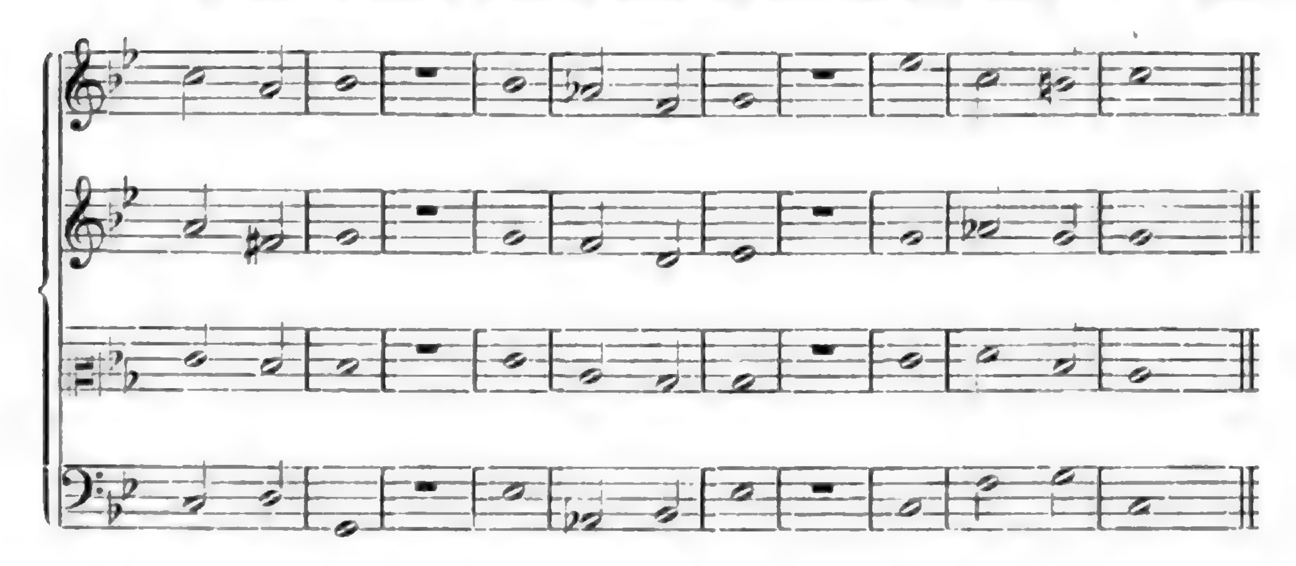
2) British Museum, Harl. MS. 7340.

Digitized by Google

anied, but it appears from the title that the brass quartet doubled the voice-parts. Vincent Novello, who did such noble work in publishing his great collection of Purcell's Sacred Music, has made a curious mistake with regard to the composer's other funeral anthem, "Blessed is the man", which immediately precedes "Remember not, Lord" in Tudway's collection. In a note to the former composition Novello quotes part of the above extract from Tudway's preface, altering the beginning thus: "This Anthem was composed by Mr. Henry Purcell after the old way" etc., and making the description of the effect "Remember not, O Lord" produced at Queen Mary's funeral refer to "Blessed is the man". How the mistake arose it is impossible to say. "Blessed is the man" is headed "A verse Anthem for 3 voices for a funeral solemnity"; but the words ("his seed shall be mighty upon earth, the generation of the faithful shall be blessed") are obviously inappropriate to the funeral of the childless Queen, while it is by no means written "after the old way" and is also not the last anthem in the volume.

To return from this digression to the Funeral Music discovered by Mr. Taphouse, it is a curious fact[1] that the Funeral March is an adaption of a passage from the music written by Purcell to Shadwell's play of "The Libertine", a version of the Don Juan legend which was first produced in 1676. It has generally been assumed that Purcell's music was performed in this year, but for various reasons, the discussion of which would take me too far from the present subject, but to which I hope to return in a future article, there is ground for believing that it was written for a revival of the play of 1692. The passage used for the Queen's Funeral March occurs at the beginning of the Fifth Act, the scene of which is laid in the Infernal Regions, where Don Juan's advent is heralded by a chorus of Devils. In a manuscript[2] of "The Libertine" written by Dr. Croft (1677—1727), who was himself a contemporary of Purcell's, the passage is given as follows: —

1 I am indebted to Dr. Alan Gray for pointing this out.

2) British Museum, Add. MS. 5333.

Digitized by Google

A comparison of this version with that discovered by Mr. Taphouse gives rise to the question, what were the instruments for which the March and Canzona were written? Croft's score and Tudway both use the singular expression "Flat Trumpets" and the Oriel MS. simply gives "Trumpets", yet it is certain that no Trumpet could have played this music without a slide, the use of which only became common at a much later date. Both De Hooghe's and Scherm's plates show trumpets, but it has been shown that as evidence they are unreliable, and the official "Form and Order" gives no place in the procession where four trumpeters could have played together. On consulting the well-known trumpet-player Mr. Morrow as to this point, he gives it as his opinion that the music was played by Trombones and not by Trumpets, and that the latter term was only used "in the general or collective way in which many people speak of brass instruments as Trumpets[1]". The usual English term for trombones at that date was Sackbut. In H. Eichborn's "Die Trompete in alter und neuer Zeit" (Leipzig, 1881) a good deal of evidence will be found that at the period when Purcell wrote some sort of slide-trumpet was occasionally used, though, so far as I know, no passage has hitherto been found showing — as this music of Purcell's does — that these instruments possessed slides capable of lowering the notes of the harmonic scale five semitones. On the whole it seems most probable, that the instruments used in "The Libertine" and at Queen Mary's funeral were four Trombones, the two upper parts being played by small Discant Trombones analogous to Bach's Tromba da tirarsi[2]) in the Church Cantata "Herr, gehe nicht ins Gericht". The

1) Elisha Coles, in his English Dictionary (London, 1692) defines Sackbut as "a drawing Trumpet". In the 1732 edition of the same work the definition is strangely altered, probably by an ignorant printer, to "drawling Trumpet". Tansur (Elements of Music, 1767) speaks of the sackbut as the "Trumpet harmonious".

2) Spitta, Life of Bach (English translation, London, 1884), II, 428, note.

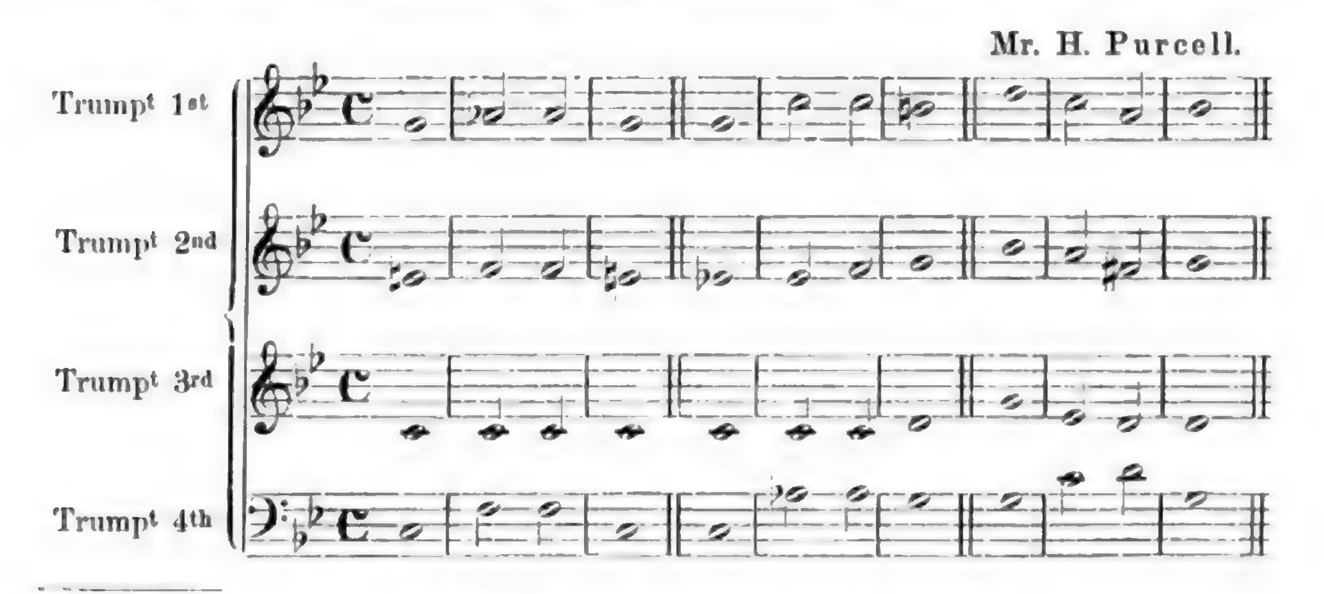
Digitized by Google

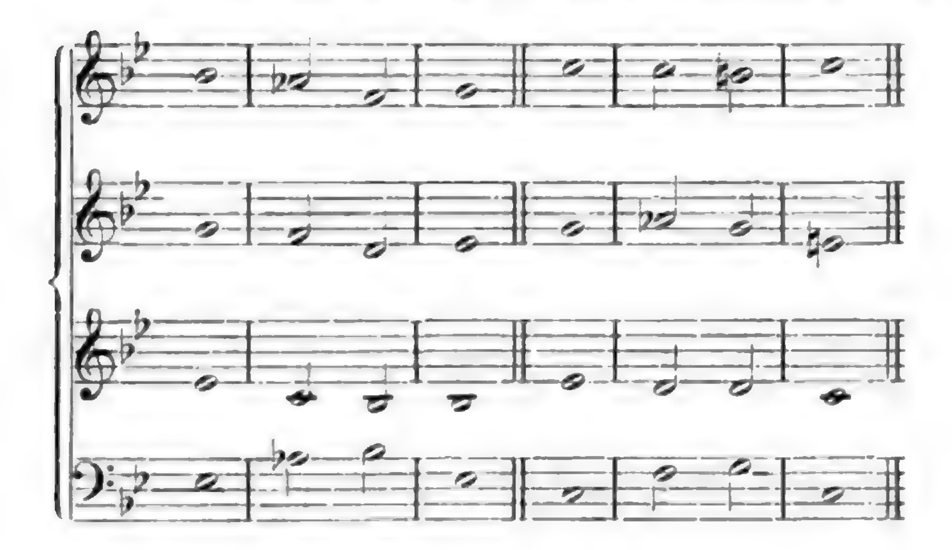
term "Flat Trumpet" probably referred to the fact that they were tuned in a flat key, instead of in the customary keys of D, C or G [1]. But whatever the precise instruments used in the "The Libertine" were, it is interesting to note how Purcell hit upon the the same instrumental colouring as was used for practically the same dramatic situation by Monteverde, who introduced trombones in the Hades scene of his „Orfeo" in 1607, and by Mozart in the employment of the same instruments to accompany the entrance of the Statue in the last Act of "Don Juan" (1787).

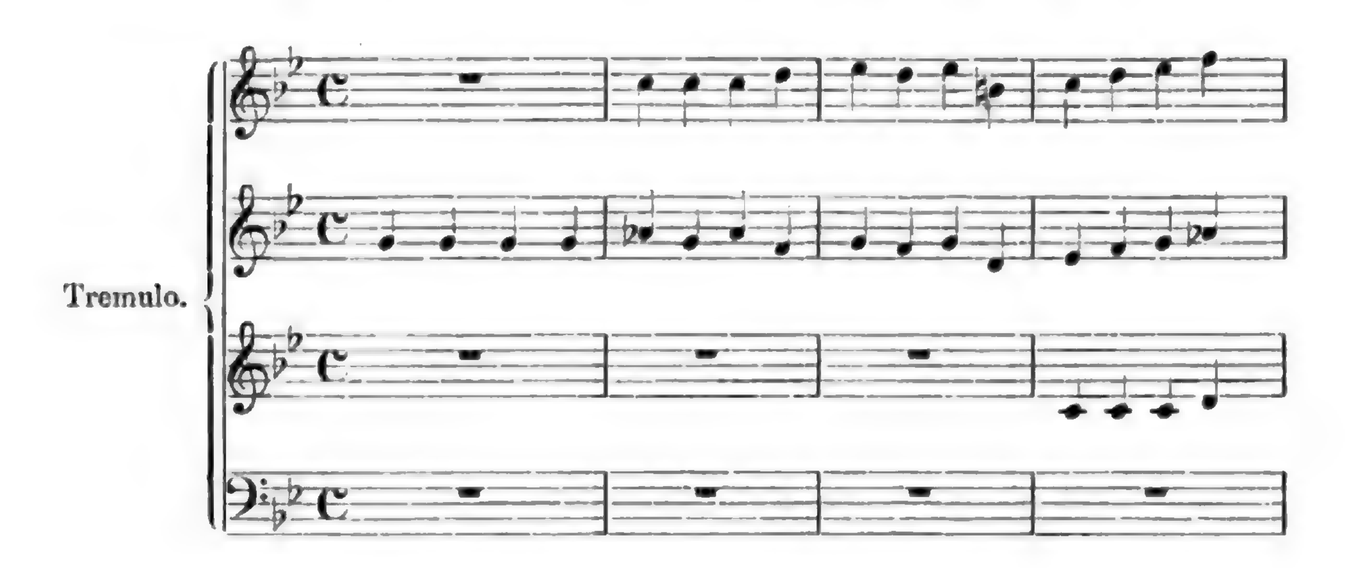
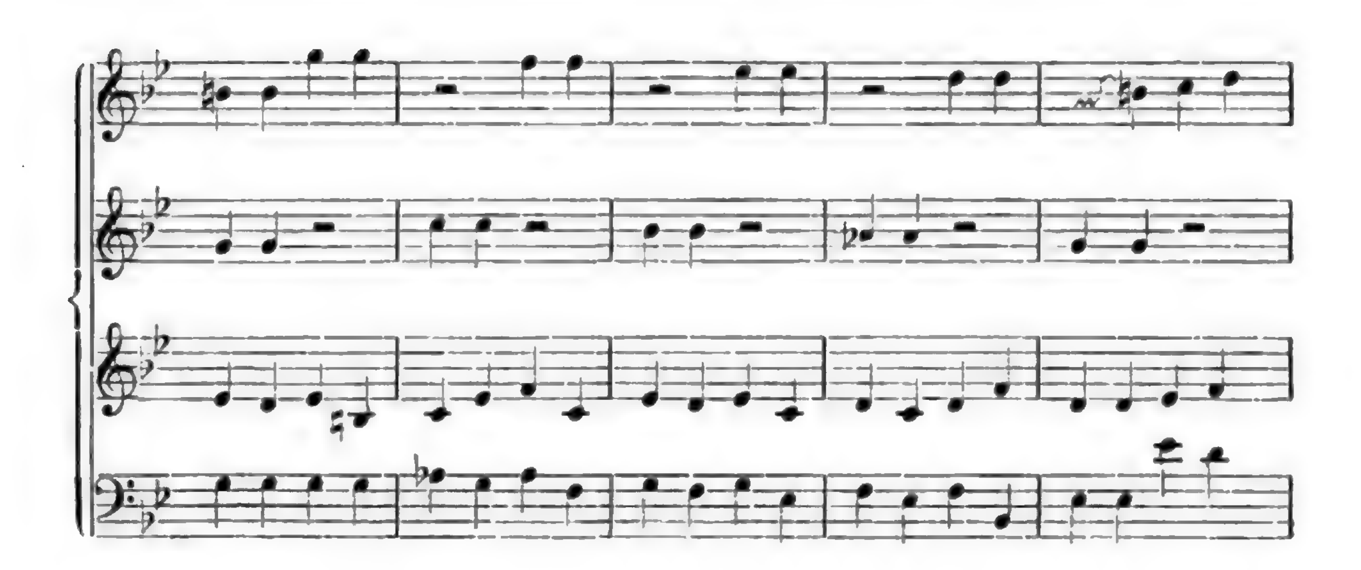
With regard to the "Tremolo" of Purcell's Canzona, I cannot do better than quote Mr. Morrow: — "The Tremolo", he writes, "would, I think, be produced in the same manner as used by many affected players — chiefly of the Cornet and Euphonium — at the present day; it is a vulgar incessant vibrato which they mistake for expression, but which can, like all other effects, be used occasionally with utility. It is produced by a movement of the abdominal muscles".

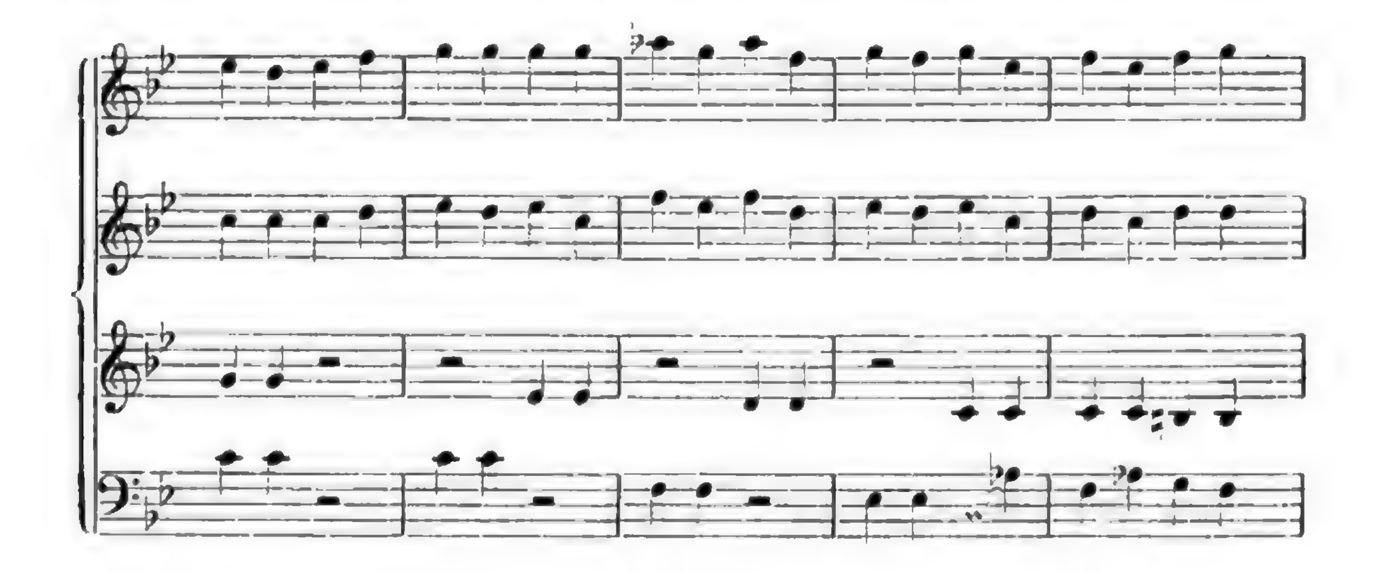
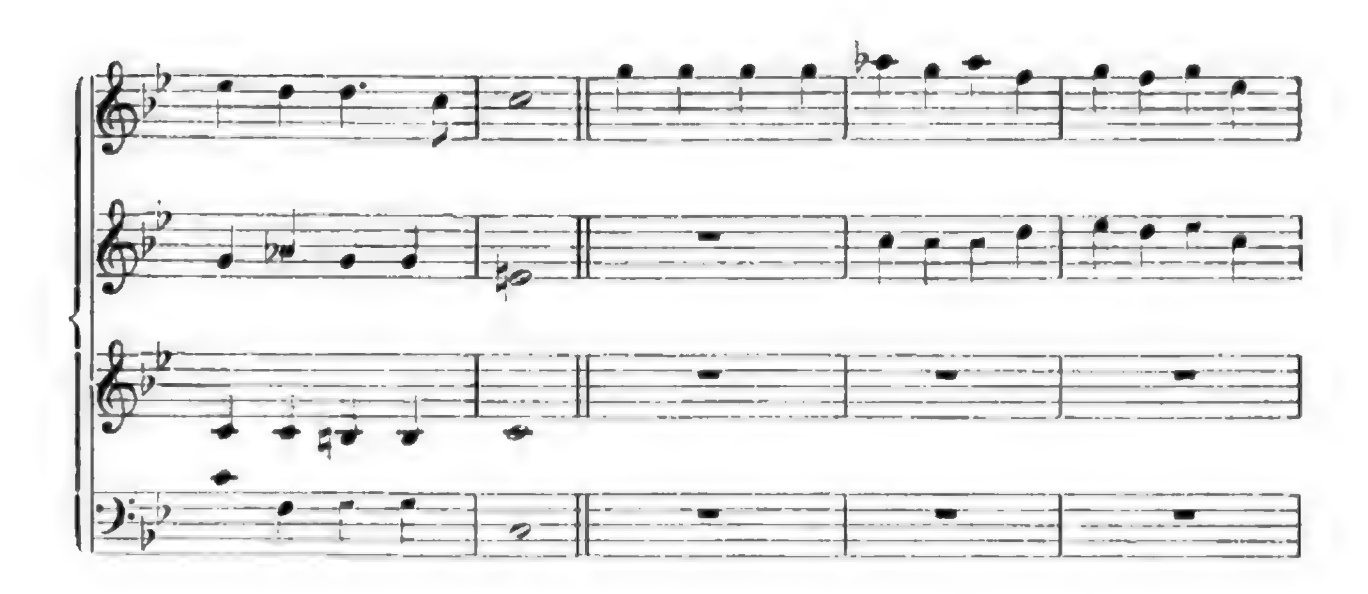
In printing these interesting compositions of Purcell's I have followed the Oriel MSS. closely, though in the Canzona two of the contemporary corrections of the copyist's MS. have been adopted in the third part, as they rectify what are obvious errors.

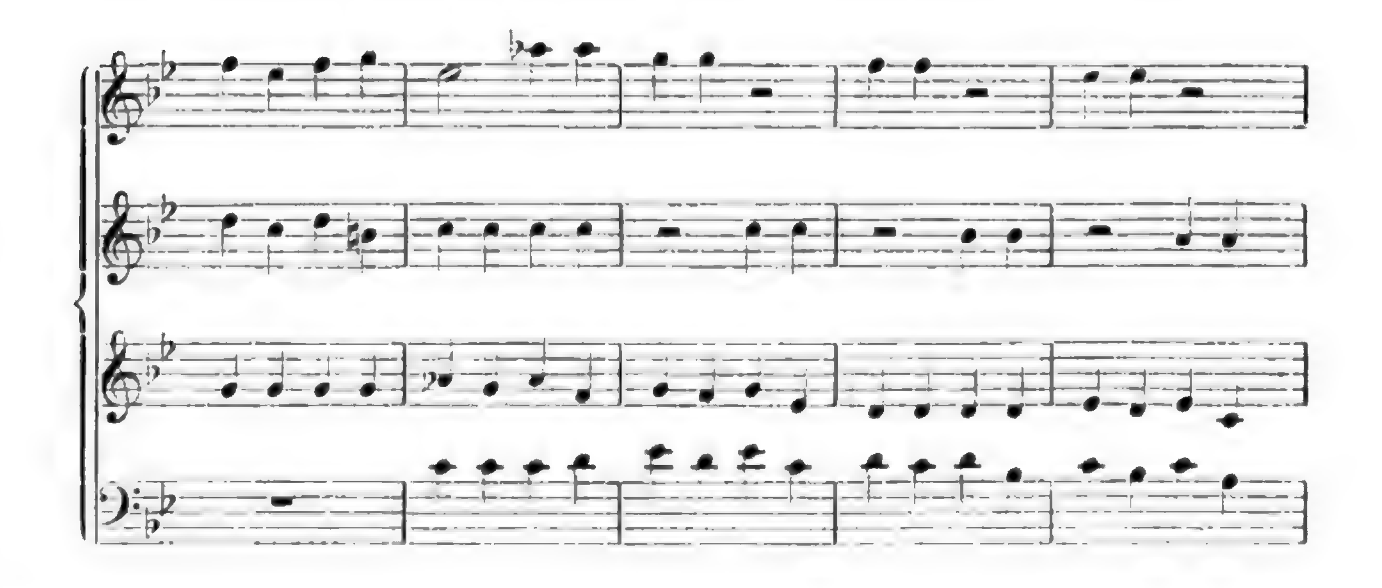
The Queens Funerall March sounded before her Chariot.

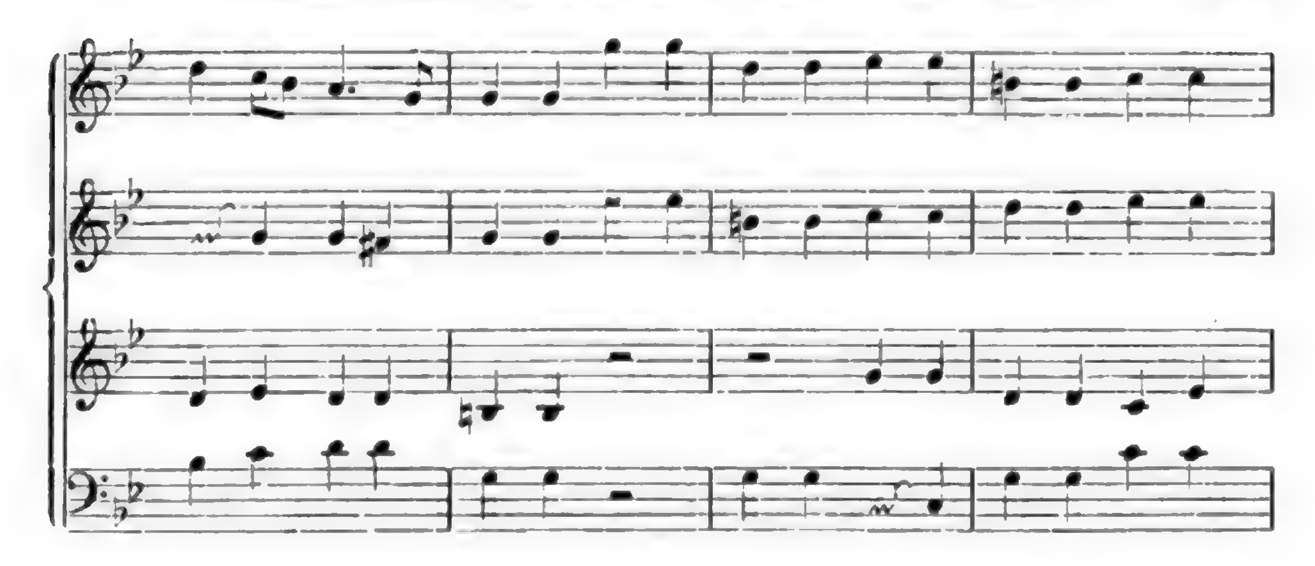
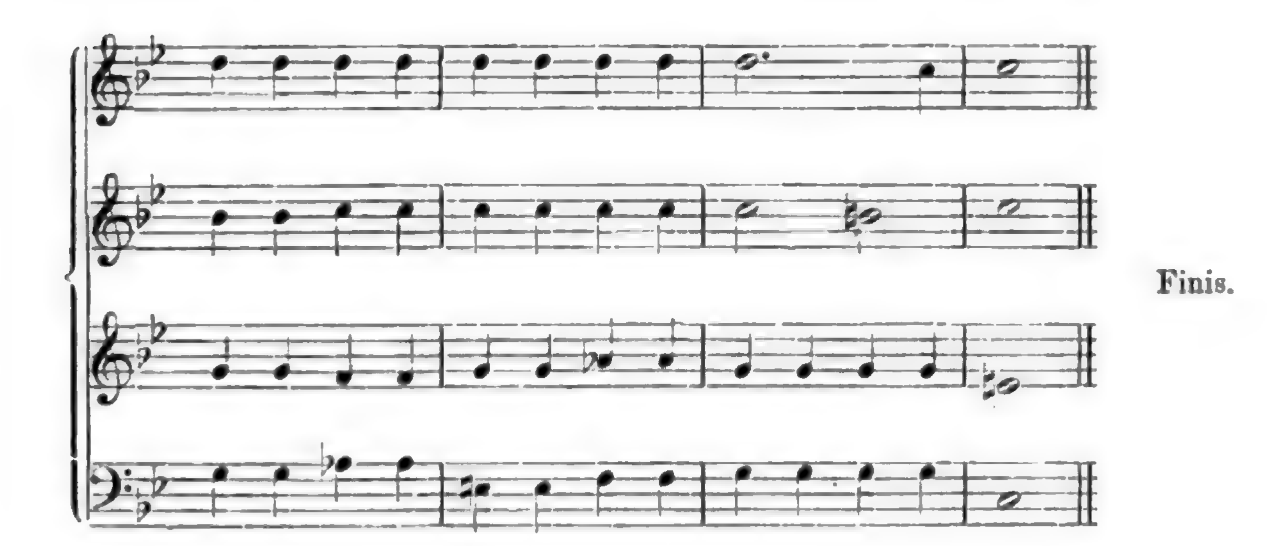
Mr. H. Purcell.

1) See Eichborn, op. cit. p. 32. The Philological Society's Dictionary gives a curious example of the use of the term flat in the following passage from Teonge's Diary (1625): — "25 Dec. Crismas Day wee keepe thus. At 4 in the morning our trumpeters all doe flatt their trumpetts, and begin at our Captain's cabin .... playing a levite at each doore" Dr. Murray's explanation of this expression, viz. that "to flatt" means "to blow", derived from the Latin flare, is probably correct, and the term has nothing in common with Purcell's "flatt trumpetts".

Digitized by Google

Canzona. As it was sounded in the Abby after the Anthem.







Digitized by Google

Finis.

Digitized by Google

Zur Bach-Forschung

von

Arnold Schering.

(Leipzig.)

Joh. Seb. Bach arrangierte bekanntlich während seines fast neunjährigen Aufenthaltes als Hoforganist und Kammermusiker in Weimar (1708—1717) eine Anzahl Violin-Konzerte Antonio Vivaldi's für Klavier. Über die Gründe, die den Meister zu dieser seltsamen Transcriptions-Arbeit bewogen, geben Dokumente keinen Aufschluß. Man ist mit Spitta einig geworden, sie auf das energische Wollen zurückzuführen, mit dem sein universeller Künstlergeist alles das sich anzueignen bemüht war, worin sich Fortschritt aussprach. In diesem Falle reizte ihn der flüssige Konzertstil der Italiener. Bach's Jünglingszeit fällt in die Geburtsjahre des Instrumentalkonzerts. Torelli und Albinoni hatten den Ton angegeben, Taglietti, Valentini, Corelli, Vivaldi und andere folgten. Die kaum entwirrbaren internationalen Fäden, die, durch Ein- und Auswanderung geknüpft, sich herüber und hinüberspannen, vermittelten rasch die Kenntnis des »neuen« Stils in Deutschland. In Fürsten-Schlössern und Gönner-Palästen fand er am ehesten Eingang, denn hier waren Mittel vorhanden, sich in Besitz der neuesten Literatur zu setzen, wenn nicht gar einen welschen Konzertmeister zu halten.

An der Spitze des kunstliebenden Hofes zu Weimar stand der junge, begabte Prinz Johann Ernst. Hier war es, wo Bach als Leiter der Hofmusik immer neue Anregung für sein instrumentales Schaffen empfing. In der Violin-Literatur beherrschte Vivaldi seit kurzer Zeit das Repertoire. Seine ersten Konzertwerke, op. 3 und 4, erregten ungeheures Aufsehen. Quantz berichtet aus dem Jahre 1714:

»In Pirna bekam ich zu dieser Zeit die Vivaldi'schen Violinkonzerte zum ersten Mal zu sehen. Sie machten, als eine damals gantz neue Art von musikalischen Stücken bey mir einen nicht geringen Eindruck. Ich unterließ nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrath zu sammeln. Die prächtigen Ritornelle des Vivaldi haben mir, in den künftigen Zeiten, zu einem guten Muster gedient[1].«

Nichts war natürlicher, als daß auch Bach ihnen Aufmerksamkeit schenkte.

Unter der Rubrik »16 Konzerte nach A. Vivaldi« enthält die Ausgabe der Bach-Gesellschaft in Band 42 die bekannten sechzehn Kla-

1) Selbstbiographie bei Marpurg, Kritische Beiträge I. S. 205.

vier-Konzerte, in Band 38 vier Orgel-Übertragungen und in Band 43 ein für vier Klaviere umgesetztes Violin-Konzert des Italieners. Als Spitta für seine Bach-Biographie das diesbezügliche Kapitel schrieb[1], stand ihm zum Vergleich nur ein Vivaldi'sches Original, das zweite der Konzerte, *G-dur*, nach einer Abschrift auf der Dresdener Bibliothek zu Gebote, obwohl bereits im Jahre 1867 Jul. Rühlmann außer dieser das Original des Konzertes für vier Klaviere auf derselben Bibliothek gefunden und besprochen hatte[2]. Paul Graf v. Waldersee ergänzte die noch bleibenden Lücken teilweise, indem er auf Grund der inzwischen von der Königlichen Bibliothek zu Berlin erworbenen sämtlichen Vivaldi'schen Konzertwerke Opuszahl, Titel und Bezeichnung weiterer sieben der Bach'schen Arrangements klarlegt.[3] Es bleiben somit noch elf, von denen uns nähere Beziehungen zu ihrem Autor fehlen; denn das unter IV. stehende Orgelstück (Bach-Ausgabe Band 38, S. 196) ist nichts anderes als der modifizierte erste Satz des dreizehnten Klavier-Konzerts. Was mit diesen heimatlosen Stücken anfangen? Zu den gedruckten gehören sie nicht. Ihre im andern Falle handschriftlich überlieferten Originale als verschollen zu betrachten hat wenig Sinn, da wir reichlich mit Vivaldi'schen Handschriften (Kopien) versehen sind, — Dresden allein besitzt 77, abzüglich der beiden oben genannten —, ohne daß eine sich mit einem der autorlosen Konzerte deckte. Bach selbst als Verfasser anzusehen, verbietet mehr als ein Grund. So bleibt nichts anderes übrig, als sie nicht von Vivaldi, sondern von fremden Autoren herrührend zu betrachten. Daß das in der Tat der Fall, möge das Folgende zeigen.

Als Hauptvorlagen für die sechzehn Klavier-Konzerte dienten den Editoren der Bach-Ausgabe und dem rührigen S. W. Dehn, der sie zuerst bei Peters (Nr. 217) erscheinen ließ, zwei Handschriften der Berliner Königlichen Bibliothek:

1) Handschrift *P 280*, enthaltend Konzert 1—11 und das erste der Orgel-Arrangements, mit der Überschrift: »*XII Concerto* (sic!) *di Vivaldi elaborati di J. S. Bach. — J. E. Bach. Lipsiens 1739*«.
2) Handschrift *P 804*, enthaltend die Konzerte 1, 2, 3, 5, 6, 12—16.

Für die Orgel-Konzerte kommen die Handschriften *P 288*, *P 4001—3* und *P 286* in Betracht.

P 280 — wie aus dem Zusatz hervorgeht aus Johann Ernst Bach's, Sohn des Eisenacher Bach, Nachlaß stammend — trägt über Konzert 1, 4 und 9 die richtigen Hinweise auf die betreffenden Werke Vivaldi's, denen sie entnommen[4]. Waldersee findet außerdem zu Konzert 2, 5 und 7 die

1) I. S. 409 ff.
2) Neue Zeitschrift für Musik 1867, Nr. 47.
3) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885, S. 356 ff.
4) Nicht nur über dem ersten, wie Dehn in der Ausgabe Peters (Vorwort) angiebt.

Digitized by Google

Quelle[1]. Handschrift *P 804* lag mir nicht vor; doch wird nach Angabe in Band 42, Seite XVIII Vivaldi nicht als Autor genannt. Der Fall ist dies in Handschrift *P 400*^{2} (Orgel-Konzert Nr. 2) und *P 400*^{3} (Orgel-Konzert Nr. 3), wo es beide Male heißt »*Concerto del Sig*^{re} *Ant.* Vivaldi *accomodato per l'Organo a 2 Clav. e Ped. dal Sig*^{re} *Giovanni Sebastiano* Bach«.

Handschrift *P 286* enthält den ersten Satz des dreizehnten Klavier-Konzerts als Orgel-Arrangement mit der deutlichen, nicht mißzuverstehenden Überschrift »*Concerto del Illustriss*^{o} *Prencipe Giov: Ernesto, Duca di Sassonia, appropriato all'Organo a 2 Clavier: et Pedal da Giov. Seb.* Bach.«

Weiterhin erregt Handschrift *P 288*, das zweite Orgel-Konzert (*A-moll*) betreffend, gewisse Zweifel durch die Überschrift »*Concerto per Organo ex Amoll* [*composé p. Mons.* Telemann *pour les Violons et transposé*] *par Mns. J. Seb.* Bach«, obwohl die eingeklammerten Worte ausgestrichen und die Autorschaft Vivaldi's belegt ist[2]).

An dritter Stelle ist eine Handschrift in der Hofbibliothek zu Darmstadt zu erwähnen, die den Titel trägt »*Concerto di B.* Marcello, *accommodé au Claressin de J. S.* Bach« und mit dem dritten Klavier-Arrangement übereinstimmt[3]). Kommt hierzu noch eine auf Grund dieser Zweifel erwachsene ästhetisch-kritische Betrachtung der übrigen fraglichen Konzerte, so fällt für den einigermaßen mit Vivaldi's Schreibweise Vertrauten dessen Urheberschaft aus sicheren Gründen fort.

Durch die Auffindung zweier alter Handschriften auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Schwerin und der Königlichen Bibliothek zu Dresden bin ich in den Stand gesetzt, das Original für das dritte und vierzehnte der Bach'schen Klavier-Arrangements[4]) in Gestalt eines Oboen-

1) Daß Bach im zweiten Klavier-Konzert (*G-dur*) und im dritten Orgel-Konzert (*C-dur*) Stücke aus Vivaldi's siebentem Werk gibt, wirft einen Lichtblick in die Entstehungszeit der Vivaldi'schen Konzerte, respektive der Bach'schen Arrangements. Einem Verlags-Kataloge Estienne Roger's von 1716 entnehme ich, daß Vivaldi bis zu diesem Jahre erst vier seiner Werke veröffentlicht hatte; denn so lange wir keine italienischen Ausgaben kennen, müssen wir die Amsterdamer für die Original-Ausgaben ansehen. Entweder lagen nun Bach Kopien der beiden Konzerte vor, die, bereits früher komponiert und bekannt geworden, Vivaldi später seinem op. 7 einreihte, oder die beiden Bach'schen Übertragungen gehören einer nach 1716 fallenden Zeit an. Zur letzteren Annahme liegt kein Grund vor, da Bach schwerlich als Cöthener Kapellmeister seine in Weimar begonnene Transskriptions-Thätigkeit fortgesetzt haben wird. Das erstere ist um so wahrscheinlicher, als Bach auch im vierten Klavier-Konzert einer Abschrift folgt, die vom (jedenfalls späteren) Drucke erheblich abweicht. Siehe Waldersee, a. a. O., S. 368. 2) Waldersee, a. a. O.

3) Dieselbe ist bereits Eitner (Monatshefte für Musikgeschichte 1891, S. 193) und Seiffert (Geschichte der Klaviermusik, S. 378) aufgefallen.

4) Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Band 42, S. 73 und S. 155.

Konzerts von Benedetto Marcello und eines Violin-Konzertes von G. Ph. Telemann vorzulegen. — Zunächst das letztere[1]. Der Originaltitel auf der Baßstimme lautet »*Concerto a 5, Violino concertato, Violino primo, Violino secondo, Alto Viola, Basso per il Cembalo*;« darunter die fünf Stimmen noch einmal und die Unterschrift »Di N. N. — Melante.« Das Wort Melante, Telemann's anagrammatisches Pseudonym, hat eine andere gleichzeitige Hand hinzugefügt. Eine Partitur existiert nicht. Den genannten fünf Stimmen liegt eine mit dem bezifferten Baß übereinstimmende unbezifferte Fagott-Stimme bei. Die Sätze stehen wie folgt. I. *F-dur* dorisch *(G-moll)*, $\frac{3}{8}$, ohne Tempo-Bezeichnung; II. *C-moll* (ein ♭ vorgezeichnet!) C, *Adagio*; III. *F-dur* dorisch, C, *Allegro*. Anscheinend ist diese wie die meisten der Telemann'schen Instrumental-Kompositionen ungedruckt geblieben.

Die neugewonnene Beziehung Bach-Telemann überrascht nicht. Aus Spitta's Biographie wissen wir, daß das freundliche Verhältnis der beiden Nachbarstaaten Sachsen-Weimar und Sachsen-Eisenach, welch letzterem Telemann seit 1708 als Kapellmeister diente, sich auch auf deren musikalische Spitzen übertrug. Bach schätzte seinen Kollegen als Komponisten nicht gering, wie einzelne eigenhändige Kopien von dessen Werken bezeugen[2]. Auch persönlich stand er ihm nahe: Telemann wurde als Pathe an die Wiege Philipp Emanuels gerufen. Schon 1712 verließ Telemann Eisenach, um nach Frankfurt überzusiedeln. Um diese Zeit oder weniges später mag das Bach'sche Arrangement entstanden sein. Berührt einerseits die Freimütigkeit sympathisch, mit der Bach fremdes Können, hier seines stärksten Rivalen, anerkennt, so verwundert es andererseits, daß er zum Konzert eines Deutschen griff, um sich im italienischen Stil zu üben, zumal, wenn man Telemann's eigenes Geständnis über seine diesbezügliche Tätigkeit hört:

»Alldieweil aber Veränderung belustiget, so machte [ich] mich auch über Concerte her. Hiervon muß ich bekennen, daß sie mir niemals von Hertzen gegangen sind, ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe, worüber man aber schreiben möchte: *Si natura negat, facit indignatio versum Qualemcunque potest* . . . Zum wenigsten ist dieses wahr, daß sie mehrenteils nach Frankreich riechen.«[3]

Nur in der Behendigkeit des ersten Satzes zeigt sich italienischer Einfluß. Die kurzatmigen Soli, die ostinate Baßfigur im zweiten, die fugierte Behandlung im letzten sind Merkmale deutschen Stils. Von »Schwürigkeiten« und »krummen Sprüngen,« die, wie er gesteht, seiner »Hand und Bogen unbequem« waren, ist hier nichts zu finden, namentlich fehlt das

1) Signatur *Cx 647*.
2) Spitta, a. a. O., II, S. 245.
3) Mattheson, Große Generalbaß-Schule, 1731, S. 167.

Digitized by Google

bei Vivaldi und Genossen ausnahmslos auftretende koloristische Spiel mit leeren Saiten. Immerhin scheint Telemann gewisse Autorität auf diesem Gebiete besessen zu haben, denn auch Bach's Weimarer Kollege Joh. Gottfried Walther arrangierte eins seiner Konzerte für Orgel[1].

Die Soli, teils vom Cembalo allein, teils vom Streichquartett begleitet, gliedern sich folgendermaßen:

I. Satz. Takt 41—46 (erstes Achtel), 50—54 (erstes Achtel), 58—77 (erstes Achtel), 82—93, 104—109 (erstes Achtel), 113—117 (erstes Achtel), 135—139 (erstes Achtel), 141—149 (erstes Achtel), 158—164.

III. Satz. Takt 10 (letztes Viertel) bis 18 (fünftes Achtel), 20 (zweites Viertel) bis 27 (erstes Achtel), 28 (zweites Achtel) bis 35 (erstes Achtel), 36 (letztes Viertel) bis 47 (erstes Achtel).

Der Mittelsatz ist ohne Veränderung aber mit Weglassung der Bezifferung herübergenommen worden: ein weiterer Beweis dafür, daß für zweistimmig durchgeführte Stücke auch ohne diese eine volle harmonische Begleitung als selbstverständlich angenommen wurde.

Bei der Übertragung verfuhr Bach in derselben Weise, wie es Waldersee für die Vivaldi'schen Konzerte nachgewiesen. Starre, auf dem Klavier unwirksame Baß-Akkorde bricht er oder löst sie in Figurenwerk auf (vergl. Takt 7—28, 41—46, 50ff.), dürftige Harmonien füllt er auf Grund der Bezifferung aus, Durchgangsnoten glätten das Ganze. Die Solostimme wurde mit nur geringfügigen Änderungen beibehalten. Eine Streichung von 12 Takten erlaubte Bach sich lediglich im letzten Satze, wo das Telemann'sche Original vom dritten Viertel des 45. Takts an modulierende Geigen-Arpeggien aufweist: der einzige geigerische Glanzpunkt des Satzes. Bach überspringt ihn und kadenziert rascher, ohne daß das Ganze an Wirkung einbüßt.

Die Schweriner Handschrift des Marcello'schen Konzerts, das Bach's drittem Klavier-Arrangement[2] zu Grunde liegt, trägt auf der Baßstimme die Aufschrift »*Concerto a 5: Hautbois, Violino Primo, Violino Secundo, Viola, Basso Continuo di* Marcello«; darunter rechts »*Possessor* Johan Matthias Vedde«. Der Baß ist unbeziffert; Tonart, Takt und Tempo der Sätze: I. *B-dur* dorisch (*C-moll*), C, *Andante*; II. ebenso, 3/4, *Adagio*; III. ebenso, 3/8, *Allegro*. Bach transponierte also das Stück gegen seine Gewohnheit um zwei Tonstufen höher[3]. Die Oboe ist Solo-Instrument und tritt als solches auf:

I. Satz. Takt 4—5 (erstes Viertel), 7—12 (erstes Viertel), 14 (drittes Viertel)

1) Autograph in der Königlichen Bibliothek Berlin.

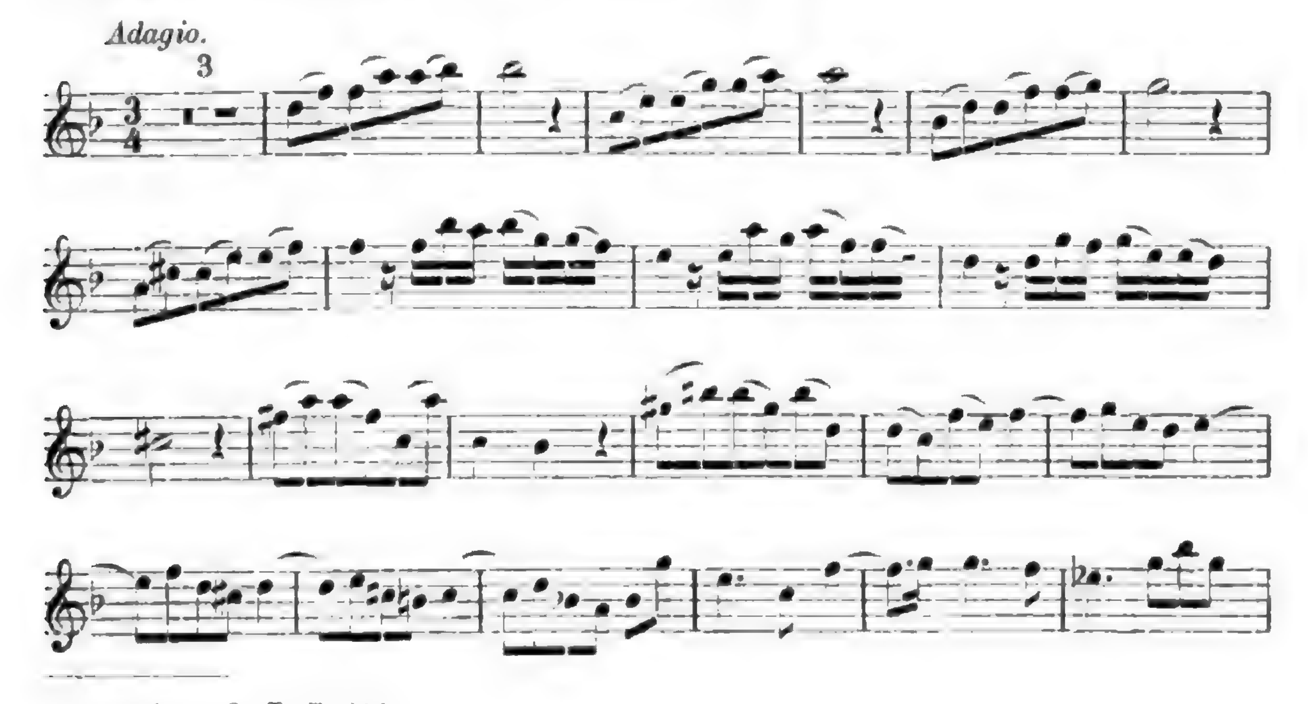
2) Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Band 42, S. 73. Von L. A. Zellner als »Sonate (!) in D-moll von A. Vivaldi« für Klavier und Violine herausgegeben Hamburg, Cranz).

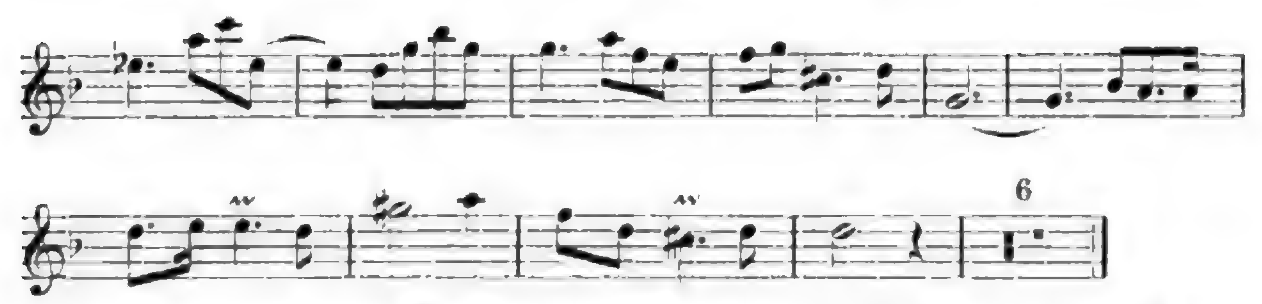
3) Vergleiche Waldersee's Vorwort zu Band XXXI$_3$ der Bach-Ausgabe, S. X.

bis 21 (drittes Viertel), 24 (drittes Viertel) bis 32 (drittes Viertel), 34 (drittes Viertel) bis 52 (drittes Viertel).

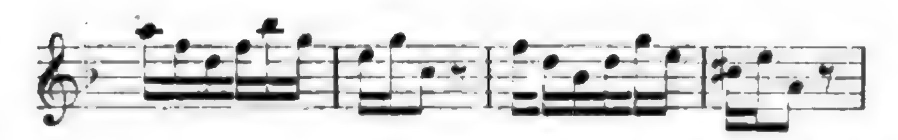
II. Satz. Takt 4—35.

III. Satz. Takt 1—4, 14—28 (zweites Achtel), 32—52, 63—66 (zweites Achtel), 69—83 (zweites Achtel), 87—107 (zweites Achtel), 111—127.

Im ersten Satze streicht Bach vom letzten Viertel des 44. Taktes an $1^3/_4$ Takte, die im Original von der zweiten Hälfte des ersten Ritornell-Gedankens (Takt 2, 3) ausgefüllt werden und nimmt gleich das nächste Oboe-Solo auf. Kurz darauf hat der Bläser eine zweite Erholungspause: von Takt 48 (letztes Viertel) ab wiederholen die Streicher die vom Solisten soeben vorgetragene Episode (Takt 45—48); Bach überspringt sie und fährt mit dem Solo fort, war er doch im Klavier-Arrangement nicht gezwungen, auf Bläserlungen Rücksicht zu nehmen. Die Verbrämung des Anfangs-Themas in den Takten 22, 23, 32, 33 und die akkordische Füllung Takt 34—39 sind Zutaten des Bearbeiters. Der zweite Satz hat ein völlig neues Gepräge erhalten. Bach löste die im Original in müden Achteln dahinziehende Solostimme in wundervolle Arabesken-Linien auf, schmückte sie mit Mordenten und sinnreichen Vorhalten, ähnlich wie er es im Largo des vorhergehenden Konzertes getan. Es lag wohl nicht nur in der Voraussicht der Unwirksamkeit einer an sich sterilen Melodie auf dem Klavier, daß Bach in solchen Fällen umbildend eingriff, wie Spitta[1] meint; er verfuhr vielmehr wie jeder gemeine Instrumentist, dem ein Adagio vorgelegt wurde, und schrieb einfach die von Marcello's Oboisten als Improvisation geforderten Verzierungen aus. Um einen Vergleich mit dem Original zu ermöglichen, setze ich dessen Prinzipalstimme (nach D-moll transponiert) her:

1) A. a. O. I, S. 411.

Digitized by Google

Auch harmonische Änderungen finden sich. In Takt 5 und 7 fügt Bach die akkordliche Septime ein, bei Marcello steht der einfache tonische Dreiklang; in Takt 10 hat Marcello den Dominant-Septakkord, in Takt 11 den Dreiklang des ersten Viertels beibehalten; die Takte 19, 20, 21, 22 weisen in der Vorlage im ersten Viertel jedesmal den Quintton auf; die Führung der Altstimme Takt 30, der Tenorstimme Takt 40 rührt von Bach her, ebenso der alterierte Akkord im fünften Achtel von Takt 31 und die Verlegung der Septime in die Oberstimme in Takt 3. Der Schlußsatz zeigt nur geringe, die Baß-Führung betreffende Abweichungen. Takt 18—21 schreibt Marcello im Diskant:

Bach:



Entsprechend in den Takten 36—39 — Nach Fétis[1] ließ Marcello 1701 eine Sammlung »*Concerti a cinque istromenti*« als op. 1 zu Venedig drucken. Ob vorliegendes Konzert ihr angehört, wird sich erst nach Einsichtnahme in dieselbe feststellen lassen.

Ist somit der Glaube an Vivaldi's Urheberschaft der fraglichen Konzerte an zwei Punkten stark erschüttert, liegt es nahe, mit einiger Zuversicht an die übrigen anonymen heranzutreten. Der ganze Irrtum scheint auf die bisher unkontrollierte Überschrift Joh. Ernst Bach's auf Handschrift *P 280* zurückzugehen. Hierauf gestützt, hat man — unvorsichtig genug — auch alle andern Bach'schen Konzert-Arrangements, die man ohne Autor-Bezeichnung fand, unter den Namen Vivaldi subsummieren zu müssen geglaubt.

Wie schon erwähnt, wird auf Handschrift *P 286* als Verfasser des vierten Orgel-Arrangements[2], das den ersten Satz des dreizehnten Klavier-Konzerts ausmacht, der Weimarer Herzog Johann Ernst genannt.

1) Biographie universelle des musiciens, V, S. 442.

2) Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Band 38, S. 196.

Nach dem Vorigen liegt kein Grund vor, diese Angabe für Fälschung zu halten. Zum mindesten beansprucht sie dieselbe Glaubwürdigkeit, die man bisher dem viel unsichereren Kollektiv-Titel Joh. Ernst Bach's entgegengebracht. Der junge Herzog war in der Tat ein musikalisches Talent ersten Ranges, hatte bei J. G. Walther Unterricht in der Komposition und im Klavierspiel genossen[1]. Sechs seiner Konzerte gab kein Geringerer als Telemann um 1715 in Kupfer gestochen heraus. Mattheson, der im allgemeinen strenge Kritiker, rühmt noch zwei Dezennien nach ihrem Erscheinen die fürstlichen Kompositionen, indem er auf ein prächtiges *E-dur*-Konzert hinweist[2]. Ob Bach rein künstlerische Gründe zur Übertragung nötigten, oder ob familiäre mitsprachen, wird schwer zu entscheiden sein. Gerade daß er wiederholt auf dasselbe zurückkommt, spricht für das letztere. Der Herzog starb schon am 1. August 1715, 19 Jahre alt. Hat Bach dem elf Jahre jüngeren, früh abgeschiedenen Freunde einen verschwiegenen Gruß in die Ewigkeit nachsenden wollen? — Das fürstliche Konzertwerk ist meines Wissens bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden, so daß der letzte Beweis für das Gesagte noch aussteht. Der erste Satz weist klare Gliederung und ansprechende italienische Figuration auf, dem zweiten ist ein nicht gewöhnlicher Zug von Empfindung eigen. Wie weit die Originalität des nach Passacaglien-Art gestalteten letzten geht, läßt sich nicht ohne Weiteres feststellen. Jedenfalls ist die Art und Weise des Konzertierens nicht Vivaldisch.

Mit Abzug dieser drei Konzerte blieben noch immer sieben, deren Autornamen im Dunkel liegen. Sie einzeln zu bestimmen ist vorläufig unmöglich. Immerhin lassen sich auf Grund einiger allgemeiner Beobachtungen und der Erkenntnis der Prinzipien, nach denen Bach arrangierte, gewisse Anhaltspunkte für künftige Forschung gewinnen.

Vivaldi schreibt von op. 4 an seine Konzerte ohne Ausnahme dreisätzig[3], hält sich von der fugierten Schreibweise, ebenfalls von op. 4 an, durchaus fern[4] und kennt keine embryonenhafte Gestaltung der Mittelsätze, wie sie Konzert 6 und 15 aufweisen. Im Einzelnen wäre Folgendes zu bemerken:

Konzert 6. (Bach-Ausgabe Band 42, S. 101.) Original *D-dur* (vergleiche Takt 3, 4 und später); möglicherweise für zwei Violinen (vergleiche Wechselspiel in Takt 8, 9 und analoge; Transposition der zweiten Stimme um eine Oktave tiefer und harmonische Kombination mit dem Basse in Takt 12 ff., 27 ff.). — Italienischer Meister. — Marcello?

---

1) Spitta, a. a. O., S. 408.
2) Große Generalbaß-Schule, S. 392.
3) Vergleiche dazu die Konzerte 8, 10 und 11.
4) Vergleiche Konzert 10, 11 zweiter Satz.

Digitized by Google

Konzert 8. (Ebenda, S. 108.) Original *D-moll* (vergleiche unbequeme Spielweise im zweiten *Allegro* ₵ Takt 15, 20, 21, 23, 24; vergleiche auch Takt 4, 37, 38; Schluß-*Allegro* Takt 17 u. s. w.). Auf die Bach'schen Zutaten im *Adagio* ₵ macht Spitta (a. a. O., I, S. 412) aufmerksam. Deutscher Meister?

Konzert 10. (Ebenda, S. 127.) Original wahrscheinlich *D-moll*, der bequemeren Spielweise halber; für 2 Violinen (vergleiche Anfang; Takt 20 ff.; letzter Satz Takt 7 ff.). — Italienischer Meister. — Gregori, Torelli?

Konzert 11. (Ebenda, S. 135.) Thematik des ersten Satzes und Fugato im *Adagio* deutsch?

Konzert 12. (Ebenda, S. 142.) Soli und Tutti sind leicht zu unterscheiden. Im *Adagio* offenbar Bach'sche Verzierungen und Mittelstimmen. ?

Konzert 15. (Ebenda, S. 161.) Kürze und Dürftigkeit der Soli (Triolen-Bildung) nicht italienisch. Im Aufbau und in der Figuration unmittelbar an das Orgel-Konzert I erinnernd. — Telemann?

Konzert 16. (Ebenda, S. 165.) Verarbeitung eines »*Follia*«-Themas im *Allegro* 3/4. Tutti sind leicht zu unterscheiden. — Italienischer Meister.

Orgel-Konzert I. (Bach-Ausgabe Band 38, S. 49.) Die zopfige Floskel I. Takt 5—17, die Sequenzen II. Takt 12—17 ff., sowie eine eckige Violin-Behandlung deuten auf deutschen Meister. Vergleiche Klavier-Konzert 15.

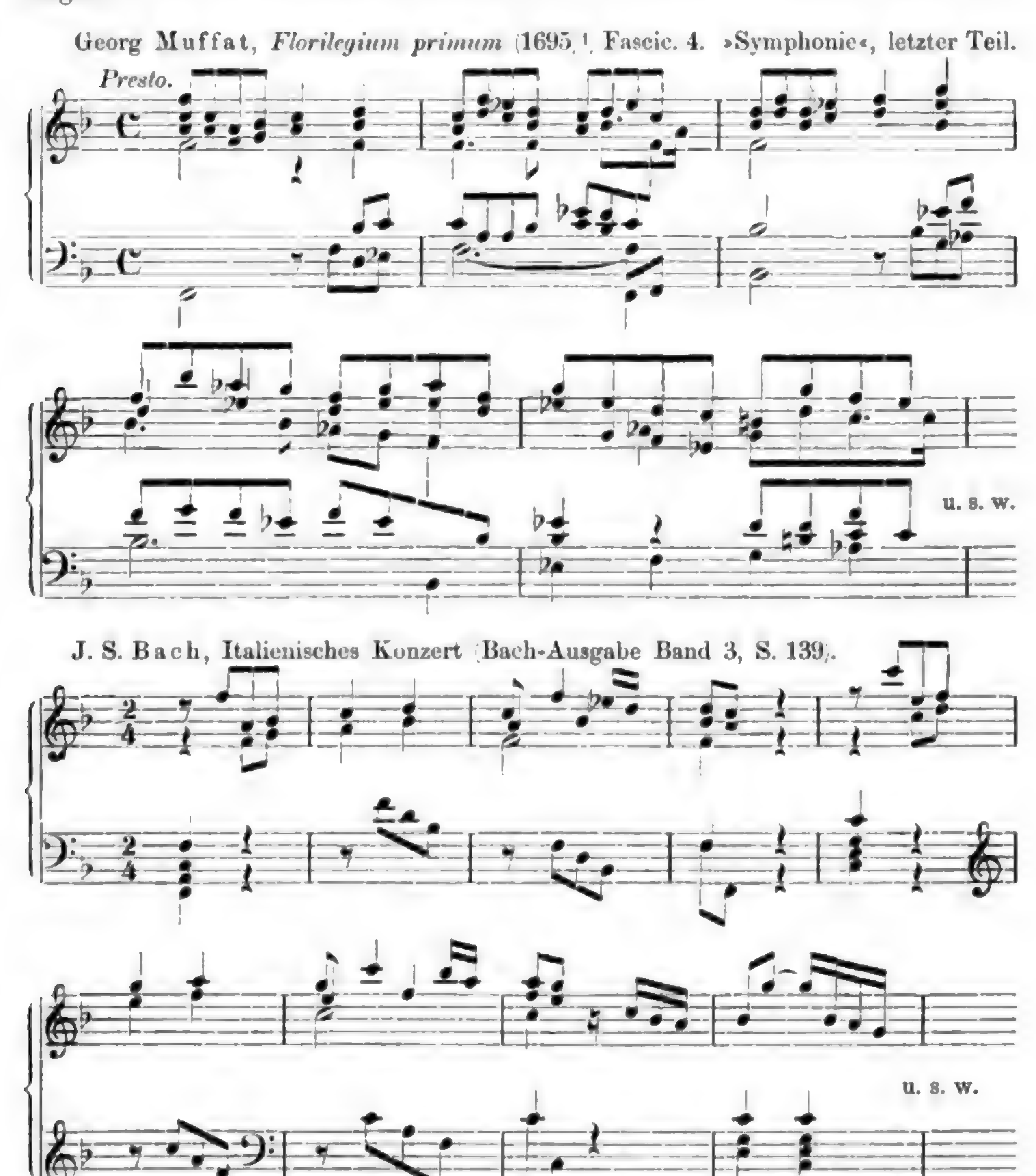
Dasselbe Konzert liegt in einer Klavier-Übertragung (Bach-Ausgabe Band 42, S. 282) vor, in der Bach nach italienischer Art lebhafter figuriert. — Telemann?

Weitere Vermutungen aufzustellen würde ins Uferlose führen und an der Sache nichts bessern. Nur glückliche Bibliotheks-Funde können zur Erledigung derselben beitragen. Welche Meister übrigens damals in Weimar beliebt waren, zeigen Walther's Orgel-Arrangements. Das Berliner Autograph enthält im Ganzen dreizehn Konzerte, zu denen *Alcune Variationi sopr'un Basso Continuo del Sigr Corelli* kommen. Als Autoren nennt Walther selbst jedesmal Tom. Albinoni (2 Konzerte, op. 2 Nr. 4 und Nr. 5), Gius. Meck (2 Konzerte), Luigi Manzia, Gentili, Torelli (ein vollständiges Konzert; ein erster Satz; zwei Sätze), Taglietti, Telemann, Gregori, Blamr. Mit Ausnahme Manzia's und Blamr's liegen von allen übrigen teils gedruckte, teils handschriftliche Kompositionen vor. Wenn Bach anderweitig an Legrenzi, Corelli, Albinoni anknüpfte[1], warum sollte er nicht auch hier gelegentlich zu einem dieser wahrlich nicht unbedeutenden Zeitgenossen gegriffen haben?[2] Der Vorwurf einseitiger Bevorzugung Vivaldi's, den man ihm billigerweise bisher hat machen müssen, ist durch Vorstehendes in der Tat zurückgewiesen. Welche Belesenheit in der musikalischen Literatur Bach

1) Spitta, a. a. O., I, S. 421 ff.

2) Albinoni, dessen gedruckte Konzerte, soweit sie bekannt, mir sämtlich vorlagen, ist nicht vertreten.

Digitized by Google

besaß, möge schließlich eine bisher unbeachtet gebliebene Parallele zeigen:

Georg Muffat, *Florilegium primum* (1695)[1], Fascic. 4. »Symphonie«, letzter Teil.

J. S. Bach, Italienisches Konzert (Bach-Ausgabe Band 3, S. 139).

Es ist das einzige Mal, daß sich beim französierenden Muffat eine italienische Sinfonia einschleicht, Grund genug, um in Bach's Gemüt die Erinnerung an ehemalige italienische Vorbilder wachzurufen. Der Impuls ist so stark, daß ihm — echt bachisch — ein charaktervoller, aber nebensächlich behandelter Muffat'scher Gedanke zur Hauptsache und damit zur Quelle eines seiner schönsten Klavierwerke wird.

---

1) Denkmäler der Tonkunst in Österreich I 2, 1894.

Spontini an der Berliner Oper.

Eine archivalische Studie

von

Wilhelm Altmann.
(Friedenau-Berlin.)

Wer Philipp Spitta's ausgezeichneten, auf demselben Quellenmaterial beruhenden Aufsatz »Spontini in Berlin« in dem so überaus gehaltvollen Buche »Zur Musik — Sechzehn Aufsätze« (Berlin 1892) kennt, wird leicht geneigt sein, meine Studie für überflüssig zu halten. Dem erwidere ich aber, daß, während es Spitta darauf ankam, eine möglichst abgerundete Darstellung zu liefern, ich den größten Wert darauf lege, daß die wichtigsten Dokumente aus Spontini's Berliner Zeit in ihrer Originalfassung veröffentlicht werden; so wird es sich zeigen, daß in dem unglücklichen Wortlaut des mit Spontini abgeschlossenen Kontraktes die Quelle aller Streitigkeiten über seine Machtbefugnisse an der Berliner Oper lag, daß die beiden Dienst-Instruktionen von 1821 und 1831, welche Spitta kaum erwähnt, sowie die ihm unbekannt gebliebene Instruktion von 1820 eine Spontini's Macht eindämmende, die des General-Intendanten stärkende Tendenz hatten. Auch die andern Aktenstücke und Brief-Auszüge werden einen durchaus sichern Boden für spätere Forschung und Darstellung herstellen.

Daß ich in der glücklichen Lage bin, diese Aktenstücke veröffentlichen zu dürfen, verdanke ich dem überaus gütigen Entgegenkommen Sr. Excellenz des Herrn General-Intendanten der Königlichen Schauspiele Grafen Hochberg, welcher mir die Archivalien der General-Intendanz zu Studien über die Geschichte der Berliner Oper im 19. Jahrhundert eröffnet hat, wofür ich nicht verfehle, ihm auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.[1])

Durch die »Vestalin«[2]) war Spontini (geb. 1774) eine europäische Berühmtheit geworden; der glänzende und nachhaltige Erfolg des »Fernand Cortez« (28. November 1809), der auf Wunsch Napoleons im Hinblick auf den ausgebrochenen spanischen Krieg komponiert war, hatte ihm die Direktion der italienischen Oper des Theaters der Kaiserin eingetragen,

1) Zu großem Danke bin ich auch dem Herrn Hofrat Maeder, dem Vorsteher der Registratur der Kgl. Schauspiele, verpflichtet, welcher mir in liebenswürdigster Weise seine Unterstützung geliehen hat. Auch Herrn Intendantur-Sekretär Thiel schulde ich Dank.

2) Erste Aufführung Paris 15. Dezember 1807.

Digitized by Google

von welchem Posten er freilich bald infolge Kabalen zurücktrat. Als König Ludwig XVIII. an Stelle des verbannten Napoleon getreten war, erhielt Spontini 1814 ein Privileg für ein italienisches Theater, das er aber an die Sängerin Catalani käuflich abtrat, und den Titel eines dramatischen Komponisten des Königs von Frankreich nebst einer lebenslänglichen Pension von jährlich 2000 Francs. Aber so gefeiert wie unter Napoleon wurde er nicht mehr, obwohl er sich der bourbonischen Restauration durchaus angeschlossen hatte. Unter diesen Umständen faßte er seinen eventuellen Fortzug von Paris ins Auge und sah sich nach einem für ihn passenden Posten am Hofe eines anderen Monarchen um.

Zu seinen größten Verehrern gehörte König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, der während seines Pariser Aufenthalts vom 31. März bis Anfang Juni 1814 mehrfach Spontini'sche Opern gehört und später am 15. Oktober desselben Jahres sich den »Cortez« auf seiner Berliner Bühne hatte vorführen lassen. Durch Vermittelung des Geh. Staatsrats von Bequelin wandte sich Spontini an diesen Monarchen und erbot sich gegen ein Jahresgehalt von 20—24000 Francs in seine Dienste als Opernkomponist zu treten. Möglich ist, daß König Friedrich Wilhelm III., der nach den Freiheitskriegen an eine glänzende Wiederherstellung der Musik- und vor allem Opern-Verhältnisse dachte, selbst den Gedanken gehabt hat, Spontini in seine Dienste zu ziehen; doch möchte ich nach den Akten durchaus annehmen, daß die Anregung von Spontini im Juni des Jahres 1815 bei König Friedrich Wilhelm's Anwesenheit in Paris ausgegangen ist. Jedenfalls griff der König dessen Anerbieten gern auf und ließ durch seinen Staatskanzler, den Fürsten Hardenberg, von dem General-Intendanten der Königlichen Schauspiele, Grafen Brühl[1]), der am 10. Jan. 1815 diesen Posten übernommen hatte, ein Gutachten darüber einfordern, ob es für die Königliche Oper von Vorteil wäre, wenn Spontini für einen leitenden Posten gewonnen würde.

Dieses Gutachten aber fiel kaum im Sinne des Königs aus. Es lautete:

1) »Ist es nicht zu leugnen, daß es einer großen Musikanstalt, wie der Königl. Kapelle und Oper Ehre macht, einen Mann von so ausgezeichnetem Namen an ihrer Spitze zu haben, ja daß dies des Auslandes halber und des Rufes wegen, welcher Fremde herbeilockt, höchst nötig ist.

Aus dieser selben Ursache ist

1) Graf Karl von Brühl (geb. 18. Mai 1772) hatte bei Fasch, dem Dirigenten der Singakademie, Komposition studiert, war ein tüchtiger Sänger, sowie ein trefflicher Waldhornist und besaß eine universelle Bildung. Nach Iffland's Tode (22. Sptbr. 1814) hatte die während dessen Krankheit und Beurlaubung schon tätig gewesene Kommission die Verwaltung der General-Intendantur bis zum Amtsantritt Brühl's versehen.

Digitized by Google

2) auch nicht auf Ersparnisse einiger Tausend Thaler Rücksicht zu nehmen, und

3) würde es ohne Zweifel vorteilhaft und angenehm sein, jährlich einige neue Opern von einem Tonsetzer zu haben, der sich durch die wenigen von ihm erschienenen Werke als denkender Künstler und als Mann von ausgezeichnetem Geist und Genie gezeigt hat.

Die Gründe, welche auf der andern Seite gegen diese Anstellung aufzustellen wären, sind:

1) Daß wir bis jetzt nur zwei bedeutende Werke von Spontini besitzen, nämlich die *Vestale* und *Cortez*. Von beiden ist aber die erstere unstreitig vorzüglicher als die letztere und gäbe beinahe Anlaß zu glauben, der junge Künstler habe seine ganze Fülle in der ersten Arbeit verschwendet.

Diese Mutmaßung wird dadurch noch vermehrt, daß so Weniges von ihm erscheint! Im leichten Stil scheint er gar kein Glück zu haben, denn eine komische Oper, welche von ihm gegeben [1]) worden, ist gänzlich durchgefallen.

2) Die versprochenen 2 Opern jährlich würden in der That mit 5—6000 Thalern zu teuer bezahlt sein, wenn nicht aus der Anstellung desselben zugleich ein bedeutender Vorteil für die Direktion der Kapelle und das weitere Ausbilden des Orchesters entstünde. Dies ist

3) aber ohne vorhergegangene genaue Erkundigung in Paris nicht zu bestimmen, da die Komponisten daselbst nie das Orchester selbst anführen und daher keine Übung in diesem schwierigsten Geschäfte haben. Dem Kapellmeister Spontini würde dasselbe

4) noch schwerer werden, da er der deutschen Sprache nicht mächtig ist, sich daher nur mit Mühe verständlich machen und deshalb weit weniger würde wirken können.

Auf tüchtige Orchester-Dirigenten ist aber vorzüglich Rücksicht zu nehmen, denn Opern können auch bei entfernten Komponisten bestellt werden. Das Berliner Orchester bedarf vorzüglich noch eines kräftigen und geschmackvollen Dirigenten. Kapellmeister Weber [2]), der sich nicht mehr in der ersten Jugend befindet, leitet das Ganze fast allein und kann selbst wegen seiner körperlichen Beschaffenheit nicht immer so thätig sein, als er es nach seinem Eifer und seinem guten Willen wohl sein möchte. Musikdirektor Gürrlich [3]), ein sonst sehr tüchtiger Musikus, leistet dennoch als Dirigent nicht alles,

1) *Le Pelage*: Paris 1814, August 23.

2) Bernhard Anselm Weber, geboren 1766 zu Mannheim, auch als Komponist nicht unbedeutend (Musik zur »Jungfrau von Orleans«, 1819 seine Oper »Hermann und Thusnelda«), war 1792 als Musikdirektor in preußische Dienste getreten. Er war ein sehr fleißiger Arbeiter, der unermüdlich Gutachten über Sänger u. s. w. dem Grafen Brühl lieferte; 1820 verlor er sein linkes Auge, gestorben 23. März 1821.

2) Dieser sehr tüchtige Musiker war 1790 als Kontrabassist und Aushilfs-Kapellmeister engagiert worden, hatte besonders in Potsdam die Oper dirigiert; am 20. April 1816 wurde er dann Kapellmeister, starb aber schon am 27. Juni 1817 an Brustentzündungsfieber. Als Graf Brühl dem Könige Gürrlich's Tod meldete, schrieb er: »Ew. Königl. Majestät haben durch ihn einen ihrer redlichsten Diener und das Theater einen der fleißigsten, aufmerksamsten und dienstwilligsten Offizianten verloren, und in dieser Hinsicht ist der Verlust für den Augenblick wahrhaft unersetzlich zu nennen.«

Digitized by Google

was zu wünschen wäre, und Musikdirektor Seidel[1]) ist vollkommen unbedeutend.

Offenbar geht daraus hervor, daß unsere durch eine hoffentlich einzuführende Kirchenmusik sich immer mehr vergrößernde Musikanstalt wie die Königl. Kapelle auch durch ihre Anführer neue Kraft und neuen Glanz bekommen muß, zumal da nach Sr. Majestät in Paris gethaner Äußerung noch ein Konservatoir für Musik und Deklamation zu errichten sein würde und man dazu mehrerer Lehrer bedürfte. Ich würde daher für zweckmäßig halten, die drei Kapellmeisterstellen, wie sie durch die Herren Righini[2]), Himmel[3]) und Weber besetzt gewesen, wiederherzustellen, die erste davon dem Kapellmeister Spontini, Cherubini oder Paer zu geben, welche alle drei ihre Bereitwilligkeit zu einem Engagement gezeigt.«

Da Spontini auf sein Anerbieten nicht gleich vom König, den wohl dieses durchaus sachliche Gutachten etwas stutzig gemacht hatte, eine Antwort erhielt, suchte er mit dem Grafen Brühl Konnex zu gewinnen:

1) Friedrich Ludwig Seidel, geboren 1762, 1791 Organist an der Marienkirche zu Berlin, 1796–1800 Dirigent der Oper am Nationaltheater, 1801 Königlicher Kammermusikus, seit 1802 vielfach als Theater-Komponist beschäftigt, 1805 Musikdirektor, seit April 1815 mit der Aufsicht über den neu errichteten stehenden Chor betraut. Er war vielfach kränklich; 1817 holte er sich ein Bruchleiden beim Retten von Noten aus dem brennenden Schauspielhause. Sein größter Ergeiz war Kapellmeister zu werden, welcher Wunsch ihm endlich am 23. August 1822 erfüllt wurde. Obwohl er bereits am 4. März 1826 seine Pensionierung beantragt hatte, wurde ihm diese doch erst trotz seiner großen Schwäche zum 1. April 1829 gewährt; am 5. Mai 1831 ist er gestorben. Er war ein sehr schwacher Dirigent, besaß auch keine Autorität. Ich führe noch Auszüge aus zwei Schreiben des Grafen Brühl an, welche zeigen, daß dieser außerordentlich umsichtige Intendant sehr genau auch über Seidel orientiert war. Am 5. April 1815 schreibt Brühl an diesen: »Jedoch muß ich ... bemerken, daß das Komponieren mir nie als Hauptsache erscheinen kann, sondern nur als Nebensache, da ich neue Kompositionen von allen Orten her bekommen kann und die eigentlichen Musik-Direktions-Geschäfte mir weit wichtiger erscheinen müssen.« Als die Kapellmeister Weber und Romberg Seidel's Gesuch, ihn nach Gürrlich's Tode zum Kapellmeister zu ernennen, unterstützten, beschied sie Graf Brühl am 8. Juli 1817 folgendermaßen: »Ich verkenne keineswegs Herrn Seidel's musikalische Kenntnisse, noch weniger aber seinen guten moralischen Karakter; beides ist aber nicht hinreichend, um ihn zu der bedeutenden Stelle eines Kapellmeisters bei der Königl. Kapelle tauglich zu halten. ... Langjährige Dienste geben indeß noch keinen gerechten Anspruch auf einen Posten von solcher Wichtigkeit, der nicht als Versorgung anzusehen ist, sondern zu welchem entweder ein selten großes Kompositionstalent, eine große Virtuosität oder ausgezeichnete Direktionsgaben berechtigen. Von diesen Eigenschaften besitzt Herr Seidel auch nicht eine einzige! er kann daher in subalternen Verhältnissen wohl nützlich werden und sein, würde aber auf einem höhern Standpunkte weder sich noch mir noch der Königlichen Kapelle Ehre machen können.«

2) Vincenzo Righini wurde 1793 als Kapellmeister der italienischen Oper nach Berlin berufen und blieb auch, als diese 1806 aufgelöst wurde, als Kapellmeister ohne rechte Tätigkeit in preußischen Diensten bis zu seinem Tode 1812.

3) Friedrich Heinrich Himmel trat als königl. preußischer Kapellmeister von 1795 bis zu seinem Tode (8. Juni 1814) nur wenig in Tätigkeit.

Digitized by Google

am 22. Dez. 1815 teilte er ihm unter anderm mit, daß er an dem 3. Akt einer für Berlin bestimmten Oper arbeite. Aber obwohl Herr von Delmar sich sehr für Spontini interessierte, antwortete diesem Graf Brühl erst am 3. November 1816, er habe immer mit der Antwort gezögert, um Positives mitteilen zu können, aber auch jetzt sei noch immer nichts über seine Berufung bestimmt. Darauf schrieb Spontini bereits am 5. Januar 1817 wieder an den Grafen, berichtete von der Vollendung der »Olympia«, zu deren Aufführung er nach Berlin kommen wolle, und frug an, ob bei dieser Gelegenheit nicht auch sein »Cortez« in der neuen Bearbeitung gegeben werden könne, worauf der Graf am 1. März 1817 sehr höflich antwortete, daß leider vor dem nächsten Winter an die Einstudierung nicht zu denken sei.

Als aber im Laufe des Sommers 1817 König Friedrich Wilhelm III. wieder nach Paris kam und hier nicht weniger als viermal sich den »Cortez« in seiner neuen Gestalt (die am 8. Mai zum ersten Mal unter enormen Beifall aufgeführt worden war) angesehen hatte, setzte Spontini alles daran, um seine ehrgeizigen Pläne zur Ausführung zu bringen; am 16. Juli konnte er dem Grafen Brühl bereits melden, daß der König die Partitur des neuen »Cortez« für Berlin erwerben wolle, am 20. Oktober teilte er ihm dann mit, daß er das Patent seiner Ernennung zum »premier maître de chapelle honoraire« des Königs von Preußen erwarte. Mehr aber konnte er vorläufig nicht erreichen, sei es nun, daß Brühl's Einspruch oder auch noch andere Gründe in Betracht kamen; doch stieg Spontini immer mehr in der königlichen Gunst; so durfte er dem König sein zu Salieri's »Danaiden« nachkomponiertes Ballett und den preußischen Nationalgesang widmen, dessen Text vom Königlichen Kabinets-Sekretär J. F. L. Duncker verfaßt war. Die Anregung zu diesem Gesange, der von 1820 bis 1840 alljährlich an des Königs Geburtstag im Opernhause gesungen und am Jahrestage der Schlacht von Leipzig 1818 in Berlin zuerst aufgeführt wurde, ging von dem Flügeladjutanten des Königs, Generalmajor von Witzleben, aus. Dieser war es dann auch, welcher ohne Zuziehung Brühl's, da in diesem Spontini seinen Feind und Gegner sah, den Kontrakt am 6./20. August 1819 zustande brachte, durch welchen der berühmte Komponist, der eben in die Dienste des Königs von Neapel getreten war, weil seine Verhandlungen mit Preußen ihm aussichtslos schienen, diesem Staate doch noch gewonnen wurde.

Dieser denk- und merkwürdige Kontrakt[1] lautet folgendermaßen:

»Nachdem Seine Königl. Majestät von Preußen Allergnädigst zu beschließen geruhet, den Herrn Spontini in der Eigenschaft als Kapellmeister in Aller-

1 Ich gebe nur die deutsche Fassung, welche neben der französischen ausgefertigt worden ist.

Digitized by Google

höchsten Dienst zu nehmen und des Endes Höchst Ihren General-Adjutanten den General-Major von Witzleben bevollmächtigt haben in Allerhöchstdero Namen über die Bedingungen seiner Anstellung die nähere Vereinigung zu treffen, so ist zwischen dem vorbenannten Herrn Bevollmächtigten an einem Teil und dem Herrn Spontini am andern Teil unter Vorbehalt Sr. Königl. Majestät Allerhöchsten unmittelbaren Bestätigung nachstehender Vertrag errichtet worden.

Art. 1. Seine Königl. Majestät von Preußen übertragen hiermit dem Herrn Spontini die Stelle Allerhöchst dero ersten Kapellmeisters und die General-Ober-Aufsicht über das Musikwesen mit dem Titel eines General-Musik-Direktors und der Erlaubnis außerhalb der Königl. Preußischen Lande den Titel eines General-Ober-Intendanten der Königl. Musik zu führen; jedoch sollen diese Ernennungen (Prädikate) die Rechte und Vorrechte der Vorgesetzten des Königl. Orchesters nicht im mindesten beeinträchtigen und in den verfassungsmäßigen Verhältnissen der Gleichheit unter den Königl. Kapellmeistern keine Änderungen nach sich ziehen.

Art. 2. Seine Königl. Majestät gewähren dem Herrn Spontini ein feststehendes, keinem Abzuge unterworfenes und halbjährlich voraus zu bezahlendes Gehalt von jährlich viertausend Preußischen Thalern in Golde, dem Betrage von sechszehntausend fünfhundert französischen Francs gleich. Außerdem gewähren Allerhöchst dieselben dem Herrn Spontini zum jährlichen Benefiz die gesamte kostenfreie Einnahme der ersten Vorstellung einer seiner Opern; jedoch soll es der Wahl der General-Intendantur der Königl. Schauspiele überlassen bleiben, an die Stelle einer solchen Benefiz-Vorstellung eine Entschädigung von Eintausendfünfzig Thalern Preußischen Kourant, dem Betrage von viertausend Francs französischer Münze gleich, eintreten zu lassen; und in diesem letzteren Falle steht es dem Herrn Spontini frei außer gedachter Entschädigung sich eines der Königl. Konzert- oder Schauspielsäle sowie des Personals der Königl. Musik und Oper einmal kostenfrei zu bedienen, um mit dieser Hülfe ein Konzert zu seinem eigenen Nutzen zu geben.

Art. 3. Was die Berufspflichten des Herrn Spontini betrifft, so ist derselbe den Befehlen Sr. Königl. Majestät Folge zu leisten und in die Anordnungen der Königl. General-Intendantur der Schauspiele sich zu fügen gehalten. Er verpflichtet sich innerhalb dreier Jahre jedesmal zwei große Opern, von welcher Gattung es sei, oder alljährlich eine kleine Oper (Operette), sämtlich neu und von ihm komponiert, auf die Berliner oder Potsdamer Bühne zu bringen. Die denselben zum Grund gelegten Handlungen werden ihm sowie die Gedichte von der Königl. General-Intendantur der Schauspiele geliefert werden und bleiben im entgegengesetzten Falle seiner eigenen Wahl überlassen. Er (Herr Spontini) verpflichtet sich in eigener Person, so oft er seine Gegenwart notwendig erachtet und gemeinschaftlich oder abwechselnd mit den andern Königl. Kapellmeistern das Einstudieren und die Probevorstellungen sämtlicher Opern und des musikalischen Teils aller mit Musik verwebten Stücke zu leiten, ohne jedoch zur eigenen Direktion des Orchesters anders verbunden zu sein als bei der ersten Aufführung seiner eigenen Kunstprodukte oder an großen Fest- und Galatagen, wo des Königs Majestät ihn besonders dazu auffordern lassen, oder wenn er aus eigenem Beschluß dazu schreitet und endlich wann seine Kollegen daran verhindert werden sollten, jedoch in allen diesen Fällen nur am Klavier oder Flügel (ohne selbst den Musikstab zu führen) mit Beihülfe eines auf sein Verlangen

Digitized by Google

von der General-Intendantur der Schauspiele behufs der Führung des Musikstabes anzuweisenden Mitgliedes des Königl. Orchesters. Er (Herr Spontini) verpflichtet sich überdies sämtliche kleine Gelegenheits- und andere Stücke, die ihm auf Befehl Sr. Majestät vorgelegt werden, sowohl für den Gesang als für Begleitung oder Tanz in Musik zu setzen; außerdem auch sich der Oberaufsicht der zur Vervollkommnung und Ausbildung junger Mitglieder der Königl. Oper zu Berlin errichteten Singeschule mit zu unterziehen.

Art. 4. Für alles, was Herr Spontini außer den oben bezeichneten Werken und Stücken aus eigenem Trieb komponieren wird, soll ihm eine außerordentliche Belohnung zuteil werden und ihm überlassen bleiben, sich deshalb mit der Königl. General-Intendantur der Schauspiele zu einigen, widrigenfalls darüber nach seiner Willkür zu schalten. Er verpflichtet sich in jedem Fall der gedachten General-Intendantur vorzugsweise alle seine Kompositionen mit Ausschluß der im folgenden Artikel vorbehaltenen anzubieten.

Art. 5. Außerdem verstatten Seine Königl. Majestät dem Herrn Spontini die Befugnis und Freiheit, alljährlich vier Monate hindurch von Berlin abwesend zu sein und Reisen in das Ausland zu unternehmen; jedoch dergestalt, daß dieser Reisen wegen nicht das Mindeste an seinen in den Artikeln 3 und 4 bestimmten Obliegenheiten geändert werde. Der Zeitraum dieser Reisen ist ein für allemal auf die Zeit vom 15. August bis zum 15. Dezember jeden Jahres festgesetzt. Auf den Fall jedoch, daß Herr Spontini es nicht zuträglich finden sollte, von diesem Urlaub in einem Jahre Gebrauch zu machen, so soll er dafür im nächstfolgenden durch einen siebenmonatlichen Urlaub entschädigt werden, und wird für einen solchen Fall der Zeitraum vom 15. Mai bis zum 15. Dezember festgesetzt. Während dieser Reisen soll er befugt sein, im Auslande alle Werke seiner Komposition, die in Berlin gegeben worden sind, aufführen zu lassen; solche, die in Berlin noch nicht aufgeführt worden, können unter keiner Bedingung ohne ausdrückliche Erlaubnis Sr. Majestät des Königs einem andern Theater überlassen werden. Da jedoch Herr Spontini bereits in Frankreich wegen Komposition des Artaxerxes von Delrieu, der Sappho und der Apotheose des Herkules von Empis und Cournold Verbindlichkeiten eingegangen ist, so geruhen des Königs Majestät zu gestatten, daß die ersten Vorstellungen dieser Stücke oder, wenn Herr Spontini mit Bewilligung ihrer Verfasser dieselben durch drei andere der Berliner Bühne angemessene und dem Geschmack des deutschen Publikums entsprechendere Gedichte ersetzen könnte, daß die erste Vorstellung derselben unter seiner Leitung in Paris, jedoch gleichzeitig mit deren Aufführung in Berlin stattfinden möge.

Art. 6. Seine Königl. Majestät von Preußen wollen nicht entgegen sein, daß Herr Spontini Verbindungen mit Frankreich beibehalte und aller der Vorzüge ferner teilhaftig bleibe, womit der französische Hof ihn bisher begünstigt hat, jedoch ohne daß daraus ein Nachteil oder Schade für die in den vorstehenden Artikeln des gegenwärtigen Kontrakts festgesetzte Verbindlichkeiten erwachse. Demzufolge ist Herr Spontini ermächtigt, alles dasjenige bei Sr. Majestät dem Könige von Frankreich einzuleiten, was er diesem Zweck gemäß und für sich nützlich erachtet.

Art. 7. Die Vorstellung aller von Herrn Spontini komponierten Stücke bleibt den Königl. Theatern zu Berlin während sechs Monate vom Tage der ersten Aufführung an gerechnet ausschließlich vorbehalten. Nach Verlauf dieser Zeit steht es ihrem Verfasser frei, solche unter jeder ihm beliebigen

Digitized by Google

Bedingung fremden Bühnen zu überlassen. Diese Einschränkung soll jedoch Herrn Spontini nicht in seinem Eigentumsrecht stören und ihn nicht hindern einzelne Stücke seiner Opern gleich nach deren erster Aufführung stechen, drucken und gleich den Verfassern litterarischer Werke absetzen zu lassen, dergestalt indeß, daß die Stücke selbst vor Ablauf der vorgeschriebenen Zeit nirgends anders aufgeführt werden können.

Art. 8. Herr Spontini macht sich verbindlich, seinen festen Wohnsitz in Berlin zu nehmen und spätestens innerhalb der ersten Hälfte des Monats Februar des nächstkommenden Jahres seinen Dienst anzutreten. Der Anfang seiner Gehaltsbeziehung wird durch die Zeit seiner Ankunft in den Preußischen Staaten ihre Bestimmung erhalten. Da ein etwaiger Verzug des Herrn Spontini bei der Antretung seines Dienstes zu dem vorherbestimmten Termine dem Berliner Theater nachteilig sein würde, so unterwirft sich derselbe, insofern nicht wichtige, von ihm nicht zu beseitigende Umstände oder eine ausdrückliche Erlaubnis Sr. Königl. Majestät von Preußen ihn entbinden sollten, einer zu entrichtenden Entschädigung von zweitausend Francs für jeden Monat der Verzögerung, als welches auch in Ansehung seines Urlaubs auf den Fall Anwendung finden soll, wenn er ohne Allerhöchste Königliche Bewilligung dessen Grenze überschreiten sollte, wobei es sich von selbst versteht, daß diese etwanigen Verzögerungen weiter keinen nachteiligen Einfluß auf die Auszahlung des im 2. Artikel festgesetzten Gehalts haben können.

Art. 9. Herr Spontini macht sich verbindlich vor Ablauf eines zehnjährigen Zeitraums, vom Tage der Dienst- und Gehaltsantretung an gerechnet, seine Entlassung nicht zu verlangen; es wäre denn, daß seine Gesundheitsumstände sich dergestalt verschlimmerten, daß jede Beschäftigung ihm unmöglich würde. Auf den Fall, daß Herr Spontini innerhalb einer ununterbrochenen zehnjährigen Dauer seinem Dienst vorsteht oder auch, daß er seinen Vertrag über diese zehn Jahre hinaus auf unbestimmte Zeit verlängert, soll er einen rechtlichen Anspruch auf eine seinen Diensten angemessene Pension für den Ruhestand erworben haben und diese überall, wo er sich niederlassen möchte, sofort beziehen, als sein Alter oder sein Gesundheitszustand es ihm nicht weiter gestatten werden, den Obliegenheiten seines Berufs zu genügen.

Art. 10. Die kontrahierenden Teile versprechen dem gegenwärtigen Vertrage, seinem ganzen Inhalte nach und ohne Einschränkung gemäß zu handeln, und soll dieser Vertrag Sr. Königl. Majestät von Preußen zur Allerhöchsten unmittelbaren Genehmigung und Bestätigung aller darin enthaltenen Bedingungen eingereicht werden. Urkundlich ist dieser Kontrakt errichtet und in doppelter Ausfertigung vollzogen zu Berlin den sechsten und zu Paris den zwanzigsten August Eintausend achthundert und neunzehn.«

[*Folgen die Unterschriften.*]

Abgesehen davon, daß es für den Grafen Brühl verletzend sein mußte, daß er bei Abfassung dieses Kontraktes, den der König genehmigte, nicht zugezogen war, war der Wortlaut nur zu sehr zu willkürlichen Interpretationen geeignet, auch nicht ohne Widersprüche; denn wenn Spontini nach § 3 gehalten war, »in die Anordnungen der Königlichen General-Intendantur der Schauspiele sich zu fügen«, so war ihm in § 1 die General-Oberaufsicht über das Musikwesen übertragen worden.

Digitized by Google

Ehe noch Graf Brühl offiziell von Spontini's Ernennung in Kenntnis gesetzt wurde, wurde diesem durch Königliche Kabinetsordre vom 1. September 1819 gestattet, daß die Oper Olympia als eins der alle drei Jahre für die Berliner Bühne zu komponierenden zwei Werke unter der Bedingung gerechnet würde, daß solche um dieselbe Zeit wie in Paris hier in Berlin aufgeführt werden könne; gleichzeitig wurde ihm eröffnet, daß durch den königlichen Gesandten in Neapel die nötigen Einleitungen getroffen werden sollten, damit das von ihm dort eingegangene Engagement aufgehoben und im schlimmsten Falle die dadurch entstandenen Kosten aus der königlichen Kasse getragen würden. Wieder eine große Gunstbezeigung.

Als dann Graf Brühl durch den Staatskanzler Fürsten Hardenberg unterm 28. September 1819 endlich von Spontini's Ernennung benachrichtigt worden war, machte er seinem Unmut in einem Schreiben an den König vom 8. Oktober Luft; darin sagt er unter anderem:

»Daß der Spontini ganz ohne meine Mitwirkung angestellt worden, daß ich bei Feststellung seiner Dienstverhältnisse und Verpflichtung nicht einmal meine Meinung habe aussprechen dürfen, da doch der eigentliche Geschäftsgang mir allein[1]) nur bekannt ist, daß die ganze Stadt bereits von der Anstellung unterrichtet, sogar alle Bedingungen genau kannte, ehe mir nur ein Wink über die Anstellung selbst zugekommen war, daß meine Bekannten und die Unter-Offizianten mir alle Details schriftlich zukommen ließen und ich erwidern mußte, offiziell noch nicht das Mindeste zu wissen, daß bei dem Kontrakte eines mir künftig Untergebenen nicht einmal zum Schein mein

---

1) Unstreitig ist Graf Brühl einer der denkbar besten Intendanten gewesen. Mit vollem Recht schrieb er am 15. Februar 1820 an den Staatskanzler Hardenberg: »Ich habe von Jugend auf mich mit Musik und Gesang beschäftigt, ja ich darf hinzufügen, ich bin selbst ausübender Künstler gewesen, ich bin mit mehreren der größten Meister unseres Vaterlandes bekannt gewesen und bin es noch. Ich habe die musikalischen Anstalten fast von ganz Deutschland und mehreren angrenzenden Ländern kennen gelernt und einen Teil der größten Gesangskünstler früherer und jetziger Zeit gehört, und wenn ich auch kein großer Komponist geworden, wie Herr Spontini, so will ich in Beurteilung der Musik und des Gesanges ihm keineswegs nachstehen.

»Die hiesige Oper ist seit meiner Dienstführung auf einen Standpunkt gekommen, auf dem sie nie vorher gewesen. Dies gestehen selbst meine Widersacher ein, ja es wird mir sogar der ungerechte Vorwurf gemacht, zu viel Fleiß auf die Oper und das Ballet und zu wenig auf das recitierende Schauspiel gewandt zu haben.« — Die zahllosen Briefe Brühl's an das Theater-Personal, welche im Konzept erhalten sind, zeigen eine seltene Sachkenntnis und eine äußerst humane und liebenswürdige Gesinnung; mit der größten Geduld nimmt er von den Wünschen seiner Untergebenen, mögen diese Rollen-Streitigkeiten, Kostüm-Fragen oder Gehalts-Aufbesserungen betreffen, Kenntnis und erteilt auch immer gleich Bescheid. Wäre ihm nicht Spontini aufgezwungen worden, so hätte er sicherlich die Berliner Oper zur ersten des damaligen Europas gemacht.

Digitized by Google

Name mit beigefügt worden, dies . . . muß mich bis in das Innerste erschüttern und schmerzlich kränken.«

»Der Fürst v. Hardenberg hat mich wissen lassen, Ew. Königl. Majestät hätten die Unterhandlungen mit dem Spontini nicht durch mich führen lassen, da Allerhöchst Ihnen bekannt geworden, wie ich früher in Differenzen mit ihm gestanden. Wer dies auch Ew. Königl. Majestät hinterbracht haben mag — ich muß es als ehrlicher Mann für unrichtig erklären, und die abschriftlich hier angebogene Korrespondenz zwischen mir und dem p. Spontini wird meine Aussage bestätigen.«

»Nicht leugnen darf ich, daß mir seine Anstellung nie wünschenswert erschienen, weil ich ihn für das Königl. Theater zu kostspielig und dafür nicht nützlich genug hielt. Seine Musik konnte jederzeit für weit geringere Kosten aus Paris verschrieben werden — er versteht unsere Sprache und Litteratur nicht, kann daher nicht in derselben komponieren, ebenso wenig auch die Details des Theater- und Orchester-Dienstes besorgen, hat sich in Paris nie mit eigentlicher Orchester-Direktion[1] abgegeben, und war mir im Jahre 1814 von den Administrateurs der großen Oper in Paris für einen äußerst geldsüchtigen, unthätigen Menschen von boshaftem, falschem und hämischem Charakter geschildert worden.«

»Diese Gründe vereinigt bewogen mich bei Ew. Königl. Majestät nicht auf seine Anstellung anzutragen und andere — wenn auch nicht so große Komponisten, doch nützlichere Subjekte — zur Allerhöchsten Wahl vorzuschlagen . . .«

»Ich würde meine Unterhandlungen mit ihm gewiß zu Ew. Königl. Majestät mir so unentbehrlichen Zufriedenheit beendet, für meine Ehre als Chef manches Kränkende und Erniedrigende vermieden und für den Dienst manches Gute haben bewirken können, was sich in dem vollzogenen Kontrakte nicht findet. . . .«

»Zu Vermeidung aller künftigen Verantwortlichkeit bin ich indeß dem Königl. Dienste und meiner eigenen Beruhigung schuldig, hier . . . zu bemerken, daß der abgeschlossene Kontrakt auf eine so unbestimmte Art abgefaßt ist, welche die größte willkürliche Auslegung zuläßt, daher notwendig zu Mißverständnissen Anlaß geben wird, und daß bei der großen Spannung, welche durch die außerordentlich vorteilhafte Stellung des Spontini beim Musik- und Opernpersonale künftige Reibungen und selbst unangenehme Ausbrüche nicht ganz vermieden werden können. Diese nach Möglichkeit zu vermeiden und zu beseitigen soll zwar mein eifrigstes Bestreben sein; ob dies aber stets gelingen möchte, wage ich nicht zu hoffen bei dem leicht aufzuregenden, ungebundenen Gemüte aller Künstler überhaupt und bei dem nachteiligen Gerüchte, welches sich bereits allgemein über den Karakter des p.

1) Spontini ist jedenfalls doch ein recht guter Dirigent gewesen; vergl. außer R. Wagner's »Erinnerungen an Spontini« (Werke, Band 5) noch folgende Äußerung von B. Marx in der »Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung« Jahrgang 1824 S. 339: »Man sehe Herrn Spontini in seinen großen Opern — welche Menschenmasse hat er zu leiten, und wie leitet er sie! Man beobachte ihn und, wenn er sein aufzuführendes Werk vor sich liegen sieht — mit welcher Begeisterung und mit welcher Vorbereitung er nun seinen Kommandostab ergreift und führt. Er ist ihm wahrlich nicht ein mechanischer Taktmesser — in seinen Händen thut er Wunderdinge . . . Wie teilt sich nun aber seine Begeisterung auch dem ganzen Personale mit . . .?«

Digitized by Google

Spontini verbreitet und neuerlich durch die Sängerin Catalani, mit welcher er beim italienischen Theater im Verhältnis gestanden hat, bestätigt ist.«

Auf diese Eingabe des Grafen Brühl, welcher übrigens in dieser Angelegenheit noch ein längeres Schreiben an den Staatssekretär Fürsten Hardenberg richtete, antwortete König Friedrich Wilhelm am 21. Oktober 1819:

»Ich verkenne es nicht, daß Sie fortdauernd der General-Intendantur der Schauspiele mit angestrengter Aufmerksamkeit vorstehen und den schwierigen Pflichten dieses Amtes volles Genüge zu leisten stets bemüht gewesen sind. Ich lasse Ihnen dieserhalb alle Gerechtigkeit widerfahren, aber eben deshalb können Sie es auch nicht als ein Zeichen von Mißfallen oder Ungnade ansehen, wenn ich einen längst als ganz vorzüglich anerkannten Virtuosen ohne Ihre Zuziehung [habe] engagieren lassen, der bei Ihnen und bei den ausgezeichneten Mitgliedern des Orchesters nur eine günstige Aufnahme finden kann.«

Brühl bemerkt auf diesem Schreiben: »ad Acta, obgleich diese Antwort zwar gnädig, aber über den Hauptpunkt keineswegs genügend ist.«

In einem sehr höflichen Schreiben vom 24. September 1819 hatte Spontini seine Ernennung dem Grafen Brühl angezeigt, der dann nicht minder höflich am 6. November darauf erwiderte; in einem Schreiben an den Flügeladjutanten von Witzleben aber beklagte sich Graf Brühl doch über den Ton jener Anzeige:

»Er ist sehr höflich, aber mit dem nötigen Stolze spricht er von *relations interessantes* etc., nirgends ist nur die leiseste Andeutung eines Untergebenen gegen seinen künftigen Obern zu finden. Spontini hat Recht — ich kann es ihm nicht verdenken, wenn er mich seine Stellung fühlen macht. . . .

»Romberg's Abgang ist, wenn es auf sein Direktions-Talent ankömmt, sehr leicht zu verschmerzen, allein als erster ausübender Künstler giebt es in Europa nicht seinesgleichen, und es wird nirgends gute Sensation machen, wo er die Gründe aufstellen wird, welche ihn weggehen machen. Glauben Sie . . ., man hätte Spontini noch 2000 Thaler mehr geben können, nur die besondern Titel und Ausnahmen vom Dienste hätte man ihm nicht zugestehen müssen!«

In dem letzten Abschnitt dieses Briefes ist, wie wir sehen, von Romberg's Abgang die Rede. Dieser ausgezeichnete Violoncellist war auf seinen Wunsch[1] vom Könige gegen Graf Brühl's Votum[2] seit dem

1) Bernh. Romberg hatte sich am 30. Dezember 1815 beim König direkt um die durch den Tod Himmel's erledigte Kapellmeisterstelle beworben und an demselben Tage dies auch dem Intendanten angezeigt, wobei er zugleich für den verstorbenen Konzertmeister Schick Louis Maurer empfohlen hatte. Nicht uninteressant ist folgende Stelle aus dem Gesuche Romberg's an den König: »Und da ich mit dem darauf ruhenden Gehalt von zweitausend Thaler nicht auskommen könnte, zumal ich nach dem Tode meines Vaters, der auch das Glück hatte, Ew. Majestät zu dienen, außer meiner eigenen starken Familie noch meine betagte Mutter und meine kranke Schwester zu versorgen habe, so ginge mein . . . Antrag noch dahin: Ew Majestät wollten alsdann

Digitized by Google

19. April 1816 als Kapellmeister[1]) angestellt gewesen und hatte, bald nachdem Spontini's Anstellung bekannt geworden war, am 20. Oktober 1819 um seine Entlassung gebeten, mit der Motivierung, daß sich durch jene seine Dienstverhältnisse bedeutend verändert hätten. Obgleich versucht wurde, ihn zum Weiterbleiben zu bewegen, ließ er sich doch nicht dazu bestimmen und schied dann bereits am 1. Dezember aus dem Dienste[2]), bevor noch Spontini in Berlin erschienen war.

Mit Rücksicht auf die von ihm beabsichtigte Umarbeitung der Oper »Olympia« wurde nämlich Spontini vom König gestattet, seinen Posten erst am 15. Mai 1820 anzutreten. Tatsächlich trat er ihn noch später an, denn er kam erst am 27. Mai nach Potsdam und Tags darauf nach Berlin. Als seine Ankunft ziemlich feststand, hatte Graf Brühl diese unterm 6. Mai der Musikdirektion[3]) der Königlichen Schauspiele mitgeteilt und zugleich es für nötig gehalten, dabei wiederholt darauf hinzuweisen, »daß auch hinfüro in der Form der bisherigen Dienstverhältnisse durchaus nichts verändert sein wird und daß ich mich nach wie vor der speziellen Leitung aller musikalischen Angelegenheiten beim Theater und der Königlichen Kapelle fortwährend unterziehen werde.« Er war also nicht gesonnen, sich das Heft aus der Hand nehmen zu lassen. Dies zeigt auch die Dienst-Instruktion, welche er unterm 1. Juni in französischer Sprache für Spontini erließ und bereits am Tage vorher den übrigen Kapellmeistern in deutschem Wortlaut zur Kenntnisnahme übermittelte. Sie lautet:

---

geruhen, mir zu erlauben, durch zwei Monate im Anfange oder zu Ende des Winters durch auswärtige Konzerte noch einiges zu verdienen, um so als honetter Mann leben zu können.«

2 Brühl hatte in seinem Gutachten darauf hingewiesen, daß B. R. unstreitig als Violoncellist der Kapelle zur höchsten Ehre gereichen würde, als Dirigent und Komponist aber nicht bedeutend genug sei.

1) Auf Wunsch des Königs wurde er aufgefordert, »das Instrument, welches er bisher mit so ausgezeichneter hoher Fertigkeit behandelt, auch fernerhin im Königl. Dienste nicht bei Seite zu legen sowohl bei Hofkonzerten als bei andern öffentlichen Musiken«.

2) Romberg schrieb unter anderem noch an Graf Brühl unter dem 28. Oktober 1819: »Es ist für mich unumgänglich nötig, meinen Gesundheitszustand wieder in Ordnung zu bringen, der, wie Ew. Hochwohlgeboren selbst wohl wissen werden, durch den Dienst des Theaters eben nicht gefördert wird. Ich muß durchaus einige Ruhe genießen, um mich zu einer Kunstreise vorzubereiten, die der künftige Unterhalt meiner Familie notwendig macht.« Als Romberg seine Entlassung erhielt, gab ihm der Intendant »die vollkommenste Zufriedenheit mit seinem Fleiße, seiner Thätigkeit und seinem guten Willen während seiner dreijährigen Dienstzeit« zu erkennen.

3) Vergleiche über diese »Musikdirektion« den 2. Absatz von Artikel 6 der Dienst-Instruktion für Spontini von 1820 (unten S. 263).

Digitized by Google

Dienst-Instruktion für den Königlichen 1ten Kapellmeister Herrn Spontini.

Da der Zeitpunkt eingetreten ist, wo Herr Spontini als erster Kapellmeister und General-Musikdirektor seine *Function* im Königlichen Dienste antreten soll, achte ich es für zweckmäßig und nützlich, denselben mit der obwaltenden Stellung des Königlichen Theaters und der Kapelle zu dem General-Intendanten bekannt zu machen.

Um sich genauer in diese Verhältnisse finden zu können, wird dem Herrn Spontini ein Auszug der sowohl an die Musikdirektion als auch an die Königliche Kapelle früher ergangenen Gesetze, Verfügungen und Anordnungen zur Nachricht und Beachtung übergeben werden.

Zu dem alleinigen *Ressort* des General-Intendanten gehört Nachfolgendes:

1) Es kann keine Anstellung und Gehaltsverbesserung in der Kapelle oder bei dem Opern-Personale gemacht, und keine Zusicherung darüber gegeben werden, als durch den General-Intendanten selbst, welcher sowohl in artistischer als finanzieller Hinsicht für alles verantwortlich ist.

2) Vorschläge von Seiten des General-Musikdirektors und der übrigen Kapellmeister werden mit Vergnügen angenommen und nach Umständen berücksichtigt werden. Die Bestimmung der zu gebenden Opern und musikalischen Aufführungen hängt lediglich vom General-Intendanten ab, doch wird derselbe auch hierin gern den ihm zu machenden Vorschlägen Gehör geben.

3) Die Besetzung der Rollen in Opern und Schauspielen steht dem General-Intendanten ganz allein zu, da derselbe sich so viel musikalische Kenntniße zu erlangen gestrebt, um dies im generellen beurteilen zu können.

4) Bei Opern, bei deren Aufführung der Komponist selbst gegenwärtig ist, wird derselbe jedesmal bei der Rollenbesetzung zu Rate gezogen, und dessen Wünsche vorzüglich berücksichtigt. Dasselbe geschieht auch bei denen Opern von besonderer Bedeutung, welche der jedesmal ernannte Orchester-Direktor zu leiten hat.

5) Über die notwendige Anzahl der Opernproben erwartet der General-Intendant jedesmal das Gutachten desjenigen, welcher die Oper zu dirigieren hat, und wird dabei nur die möglichste Ersparnis an Zeit und Geldkosten zu berücksichtigen sein.

6) Jede Art von Befehl und Anordnung an die Königliche Kapelle kann nur vom General-Intendanten ausgehen, dagegen wird dem General-Musikdirektor in Hinsicht auf die spezielle Ausführung der Musik und der dazu nötigen Anordnungen, im Orchester sowohl als auf dem Theater (wenn es nämlich die Musik selbst betrifft, nie ein Hindernis in den Weg gelegt werden.

Diejenigen Künstler, welche bisher die Leitung aller musikalischen Aufführungen sowohl am Hofe, als in den Königlichen Theatern und Konzert-Sälen übernommen, sind gemeinschaftlich unter dem Namen der Musikdirektion der Königlichen Schauspiele begriffen, und besteht diese Musikdirektion gegenwärtig aus dem Kapellmeister Weber, Musikdirektor Seidel und Schneider[1]. Herr Spontini wird von nun an auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs als erster Kapellmeister und General-Musikdirektor den obersten Platz in diesem Künstlerverein einnehmen.

Die Verbindlichkeiten des Herrn Spontini im Königlichen Dienste sind zwar größtenteils durch den von Sr. Majestät dem Könige genehmigten Kon-

1 Vergleiche über ihn weiter unten S. 284 A. 1.

trakt schon festgesetzt, doch scheint es notwendig, daß der unterzeichnete General-Intendant sich über einzelne Punkte noch näher gegen den Herrn Spontini erklärt und denselben mit seinen Ansichten über den künftigen Geschäftsgang bekannt mache.

Der wöchentliche kleinere Dienst, die Aufsicht über Theater-Musik bei Melodramen oder Schauspielen, das Aufführen der kleineren Opern, das Aufschreiben und Einteilen der Kapelle, die verschiedenen Dienstleistungen in Berlin, Charlottenburg und Potsdam, sind den zwei Musikdirektoren und den zwei Konzertmeistern übergeben, so daß diese vier Künstler wöchentlich unter sich abwechseln.

Herrn Kapellmeister Weber habe ich von diesem regelmäßigen Wochendienste frei gesprochen, so wie Herr General-Musikdirektor Spontini es schon durch seinen Kontrakt ist.

In Hinsicht des Herrn Kapellmeister Weber habe ich mir speziell vorbehalten zu bestimmen, welche Opern derselbe in Person dirigieren wird, so wie den übrigen Mitgliedern der Musikdirektion gleichfalls von mir allein die Bestimmung zukömmt, wer von ihnen die neu einzustudierenden Opern anführen soll.

Da ich seit dem Antritte meines Amtes die spezielle Oberleitung, sowohl am Hofe als im Theater, aller musikalischen Angelegenheiten ohne Ausnahme geführt habe und fernerhin führen werde, so habe ich mir notwendig die obenerwähnte Bestimmung über die verschiedenen Opern-Aufführungen vorbehalten.

Herr General-Musikdirektor Spontini ist vermöge seines Kontraktes nicht verbunden, in Hinsicht auf die Direktion der Opern und Musiken in ein gleiches Verhältnis einzutreten, als die hier schon anwesenden Kapellmeister und Musikdirektoren, sondern es sind demselben nur seine eigenen Opern zur speziellen Leitung überlassen. Sollte es ihm aber angenehm sein, die Proben und das Einstudieren fremder musikalischer Werke zu übernehmen, so werde ich ihm dieselben mit Vergnügen übertragen, und erwarte deshalb jedesmal seine nähere Erklärung.

Da sich derselbe in Hinsicht auf die Leitung seiner eigenen Opern kontraktmäßig vorbehalten hat, den Musikstab nicht selbst zu führen, so habe ich zu diesem Zweck die beiden Konzertmeister Herrn Möser[1] und Seid-

1) Karl Möser (geb. 24. Jan. 1774 zu Berlin), ein ausgezeichneter Geiger, wurde am 18. Juni 1791 als Kammermusiker angestellt, spielte öfters mit König Friedrich Wilhelm II., der bekanntlich ein tüchtiger Violoncellist gewesen ist, Quartett, sah sich aber wegen seines nicht einwandfreien Lebenswandels bald genötigt, ins Ausland zu gehen; nach Friedrich Wilhelms II. Tode wurde ihm die Rückkehr nach Berlin gestattet, wo ihn der sehr musikalische Prinz Louis Ferdinand in seine Umgebung zog; nach der Katastrophe von 1806 aber ging er wie viele andere Kammermusiker ins Ausland, bis er 1811 wieder in die Königliche Kapelle als Konzertmeister trat. Durch seine Quartett-Abende und Sinfonie-Konzerte machte er sich um die musikalische Bildung der Berliner sehr verdient. Am 8. Juni 1822 wurde er vom Grafen Brühl zum Leiter der auf Spontini's Vorschlag eingerichteten Unterrichtsschule für junge Violinisten der Königlichen Kapelle ernannt. Am 5. Juli 1825 erreichte er seine Ernennung zum Musikdirektor, mußte aber erforderlichenfalls auch weiter als Konzertmeister fungieren. Sein Ehrgeiz, Kapellmeister zu werden, scheiterte an Spontini's Widerstand, der ihn freilich als Geiger sehr schätzte. Als er sein 50jähriges Dienst-Jubiläum gefeiert hatte, wurde ihm der Titel »Kapellmeister« beigelegt, doch trat er bald darauf (1. Septbr. 1842) in den Ruhestand. † 27. Jan. 1851.

Digitized by Google

ler[1] bereits befehligt, dieses Geschäft jedesmal zu übernehmen, wenn eine Oper des Herrn Spontini aufgeführt wird, so daß einer der Konzertmeister jedesmal mit der Violine vorspiele, der andere aber nach der Bestimmung, welche Herr Spontini in Hinsicht auf die verschiedenen Tempos geben wird, taktieren soll.

Da ich jedesmal bei den großen Proben aller aufzuführenden Opern selbst gegenwärtig bin und die theatralischen Anordnungen in eigener Person übernehme, so fordere ich Herrn Spontini hierdurch auf, mir jedesmal, wenn Werke von seiner Komposition aufgeführt werden, oder solche, welche er zu leiten übernommen, seine Wünsche über scenische Anordnungen und Stellung der Chöre mitzuteilen, indem es mir zum besonderen Vergnügen gereicht, die Ansichten ausgezeichneter Künstler über alle diese Gegenstände zu hören und nach Gutbefinden auszuführen.

Herrn Regisseur Beschort[2] ist vorzüglich die Leitung der Oper und aller theatralisch-scenischer Anordnungen übergeben; wenn ich daher nicht selbst in den Proben gegenwärtig sein kann, so ist derselbe von mir beauftragt, alles Nötige anzuordnen und sich mit dem das Orchester dirigierenden Kapellmeister oder Musikdirektor in Verbindung zu setzen.

Montag, Dienstag und Mittwoch Vormittag von 12 bis 3 Uhr ist der General-Intendant gewöhnlich im Opernhause in dem Direktionszimmer zu finden, wo der Entwurf zum wöchentlichen Repertoire gemacht und die nötigen Proben für die ganze Woche nach den übrigen Verhältnissen des Theaters festgesetzt werden.

Da zur Ersparung der Kosten die Oper nicht für sich allein besteht, und mehrere Schauspieler zugleich Sänger sind, so können nur gemeinschaftliche Beratungen zum Zweck führen, zumal so lange nur ein Theater für große und kleine Oper, für Trauerspiel, Lustspiel und Ballet benutzt werden kann. Bei allen diesen Beratungen ist die Königliche Musikdirektion und die Regie als vorschlagend, der General-Intendant aber als entscheidende Behörde anzusehen.

Die obere Leitung des neuen Sing-Institutes, welches ich gestiftet, und zu dessen Vorsteherin und Lehrerin ich die ehemalige Kammersängerin *Demoiselle* Schmalz[3] Sr. Majestät vorgeschlagen, habe ich mir gleichfalls selbst

1) Karl August Seidler (geb. 1778) wurde, nachdem er bereits von 1793–1806 der Königlichen Kapelle angehört hatte, wohl vor allem, weil seine Frau, die ausgezeichnete Sängerin Caroline Seidler-Wranitzky engagiert werden sollte, als Nachfolger Ernst Schick's († 10. Dez. 1815) am 1. Juni 1816 Konzertmeister, dirigierte auch kleine Opern, bis er auf seinen Wunsch 27. Mai 1835 davon dispensiert wurde. Er war ein sehr tüchtiger Geiger, war schon als 6jähriger Knabe öffentlich aufgetreten und hatte nach Möser's Entfernung in dem Quartette König Friedrich Wilhelms II. die zweite Violine gespielt. † 27. Februar 1840.

2) Jonas Friedrich Beschort, geb. 1767, seit 1796 am Königlichen Nationaltheater in Berlin, ein ausgezeichneter Don Juan, sang seit 1818 nicht mehr, sondern wirkte nur noch als Schauspieler und Regisseur bis 1838; † 5. Jan. 1846.

3) Auguste Schmalz, geboren 1771, sang vornehmlich von 1810–1817 an der Berliner Oper und wirkte dann bis 1830 als Gesangslehrerin neben Prof. Benelli. Viel Vorteil hat die Oper von diesem Gesangs-Institut nicht gehabt; es wurde 1830 neu organisiert, in drei Klassen gegliedert und dem Kapellmeister G. A. Schneider unterstellt. Er sollte mit den Schülern und Schülerinnen möglichst alle

Digitized by Google

vorbehalten, und habe bereits begonnen, von Zeit zu Zeit mit den jungen Schülerinnen in Gegenwart des Personals der Musikdirektion Prüfungen anzustellen.

Herr General-Musikdirektor Spontini als erstes Mitglied dieser Musikdirektion wird von mir jedesmal gleichfalls dazu eingeladen werden, um sein Gutachten über den Fortgang desselben abgeben zu können, so wie es dem General-Intendanten überhaupt in allen Fällen zum besonderen Vergnügen gereichen wird, die ausgezeichneten Kunstansichten und Ratschläge eines Künstlers wie des Herrn Spontini zu hören und jedesmal, wo es anwendbar, zu benutzen«.

Jeder billig Denkende wird zugeben müssen, daß diese vom Grafen Brühl erlassene Dienst-Instruktion durchaus geeignet war, die Grenzen der Wirksamkeit Spontini's anderen, namentlich Brühl selbst gegenüber festzustellen. Auf dem Boden dieser Instruktion war ein gedeihliches Zusammenarbeiten für alle Teile möglich.

Als Spontini sein Amt dann antrat, machte er gleich (6. Juni) Vorschläge, die Orchester-Mitglieder anders zu placieren und den Orchester-Raum zu vergrößern, wobei ihm Graf Brühl möglichst nachgab. Allein bald kamen Mißverständnisse, die schließlich zu offenen Streitigkeiten ausarteten. Als am 25. Oktober das Wochen-Repertoir (es wurden damals in der Regel nur zwei Opern wöchentlich gegeben) festgestellt werden sollte, nannte Spontini den Brühl'schen Vorschlag »*parfaitement ridicule*« und ließ sich dann noch hinreißen, die ganze Verwaltung Brühl's aufs heftigste anzugreifen. Damit noch nicht genug, schrieb er, nachdem Graf Brühl ihm gegenüber den Vorgesetzten herausgekehrt hatte, am 12. November an ihn einen höchst ungezogenen Brief[1].

Der Graf berichtete darüber unter 25. November an den Flügel-Adjutanten Generalmajor von Witzleben, Spontini's speziellen Gönner. Aus diesem Schreiben seien hier folgende wichtige Stellen angeführt:

»Im übrigen taugt Spontini's Charakter durchaus nicht dazu, ihm einen administrativen Geschäftskreis allein zu übertragen! Dazu gehört erstens eine vieljährige Kenntnis der Individuen, zweitens große Ruhe, welche er gar nicht hat, und drittens Kenntnis der Sprache, welche ihm durchaus abgeht. Ohne ihm auch nur einen Fehler mehr anzudichten, als er deren hat, sind diejenigen, welche allen Menschen, welche ihn im Geschäft beobachten können, bemerkend aufgefallen, schon hinlänglich, um seine Untauglichkeit dazu zu beweisen. Er ist höchst leidenschaftlich, verliert in der

zwei Monate eine größere und alle Monate eine kleinere Oper einstudieren. Seit dem 1. November 1902 besteht wieder eine ähnliche Einrichtung an der Berliner Hof-Oper.

1) Darin sagt er u. a.: »*Ne m'envisagez pas moi-même comme un subordonné de plus de votre puissance, car je ne suis nullement pas ni par ma personne ni par mon caractère ni par mon contrat ni par mon talent, quoique par ma place je me trouve compris dans le département, qui vous est confié, mais bien dans tout autre manière que vous ne paraissez croire ou que vous vous dissimulez.*«

Leidenschaft alles Maß und Ziel, erlaubt sich alsdann Ausdrücke, welche kein Mann von Ehre dulden kann, und glaubt alles mit seiner natürlichen Heftigkeit entschuldigen zu können. Er ist höchst mißtrauisch und zugleich höchst leichtgläubig und läßt sich von jedem Menschen beschwatzen, der seiner Eitelkeit schmeichelt; daher umschwärmen ihn auch eine Menge höchst unzuverlässiger Menschen, deren Spielball er wird. Sein Stolz und seine Eitelkeit haben den höchsten Grad des Lächerlichen erreicht, und diese Leidenschaft zumal unter dem angenommenen Scheine der Bescheidenheit leitet oder vielmehr verleitet alle seine Schritte und Handlungen. Seine Schwäche und Charakterlosigkeit thun das ihrige dazu, um ihn wie einen Ball auf- und abzutreiben und machen, daß er sich und andere alle Augenblicke kompromittiert ...

»Ich hatte früher den König noch um einen Kapellmeister dringend gebeten[1]), weil mir ein tüchtiger Orchesterführer fehlte, indem Weber[2]) kränklich, Romberg[3]) nicht geübt und Schneider[4]) noch nicht angestellt war. Ich wünschte einen deutschen, der Sprache mächtigen, in der Anführung sehr geübten Mann zu haben, wie Maria Weber, Weigl, Lindpaitner etc., einen Mann, der in das gewöhnliche, thätige, aber subordinierte Verhältnis eines gewöhnlichen Kapellmeisters eintreten und so nützlich werden [hätte] können. Der König hat es vorgezogen, einen berühmten Komponisten zu engagieren, und ich mußte mich pflichtschuldigst dieser Anordnung fügen. Er hat ihm Titel und Vorrechte zugestanden, welche dem Geschäftsleben hinderlich sind ... Was sein Kontrakt besagt, muß ihm freilich werden; was aber nicht wörtlich darin genannt ist, muß mir zu bestimmen überlassen bleiben, und hierin muß er mir subordiniert sein — wenn er mir gleich neuerlich den Gehorsam schriftlich aufgekündigt hat.«

Am 26. November 1820 wandte sich Graf Brühl dann noch Beschwerde führend direkt an den König, arbeitete auch ein längeres Gutachten über die Verpflichtungen und Dienst-Verhältnisse eines ersten Kapellmeisters aus. Anfang Dezember aber wurden alle Mißhelligkeiten wenigstens vorläufig durch Vermittelung des Herzogs Karl von Mecklenburg beigelegt.

Es war dies auch um so notwendiger, als für den Anfang des Jahres 1821 der Besuch des russischen Thronfolgers Nikolaus mit Gemahlin bevorstand und deshalb ein Festspiel »Lulla Rookh« (nach Thomas Moore) vorbereitet wurde, zu dem Spontini die erforderliche Musik liefern sollte. Kaum war aber die erste Aufführung dieses Festspiels am 27. Januar 1821 vorüber, als die auf den 5. März angesetzte Inscenesetzung der »Olympia« alle Kräfte der Königlichen Oper in Anspruch nahm.

Zu dem festgestellten Termine konnte die erste Aufführung der »Olympia« aber doch nicht stattfinden, da Spontini mit der Umarbeitung des dritten Aktes gar nicht fertig[5]) werden konnte. Trotzdem suchte er

1) Vergleiche hierzu oben S. 246 f. 2) Vergleiche oben S. 246 A. 2.
3) Vergleiche oben S. 255 A. 1. 4) Vergleiche unten S. 284 A. 1.
5) Es beweist dies unter anderem auch folgender Brief E. T. A. Hoffmann's, welcher die deutsche Bearbeitung des Textes von Dieulafoi und Brifeux lieferte, vom 19. Januar 1821 an den Grafen Brühl:

die Schuld an der Verzögerung auf Graf Brühl zu wälzen; dieser suchte sich in einer Eingabe an den König zu verteidigen, erhielt aber von ihm am 28. Februar folgenden Bescheid: »Da Ich Ihnen die Schuld der verzögerten Aufführung der Oper Olympia nicht beigemessen und Ihre Rechtfertigung nicht erfordert habe, so ist mir Ihre Eingabe vom 25. d. M. sehr befremdend gewesen, und Ich finde mich nicht veranlaßt, darauf einen besonderen Beschluß zu fassen.«

Die Olympia-Angelegenheit, über welche auch zwischen Brühl und Spontini eine endlose Korrespondenz geführt wurde, veranlaßte auch Brühl wieder zu einem Herzenserguß gegen den königlichen Flügel-Adjutanten von Witzleben am 27. Februar 1821; darin sagt er unter anderem:

»Ich bin nicht gewohnt meinen König zu hintergehen und würde es nur für eine Sünde achten, ihn um sein Vergnügen zu betrügen. Da ich nun weiß, daß er die Spontini'sche Musik sehr liebt und Olympia mit Ungeduld erwartet, so wäre es schlecht gewesen, nicht aus allen Kräften zum Gelingen beizutragen . . .

»Sie wünschen, geehrter Herr General, ein ruhiges friedliches Verhältnis zwischen mir und Spontini, und wer wünscht es mehr als ich? denn Krieg auf Erden ist nicht meine Losung, auch bin ich diesmal nicht der angreifende Teil. Wo soll aber nur einiges Vertrauen herkommen, wenn ich erfahre, daß hinter meinem Rücken in Paris Unterhandlungen mit dem Balletmeister Aumer angeknüpft werden, daß ihm Spontini Anträge macht.«

Endlich am 14. Mai ging dann, nachdem 42 zum Teil schier endlose Proben stattgefunden hatten, »Olympia« in musterhafter Weise in Scene und zwar mit ungeheurem Erfolg, während das Werk bei seiner Pariser ersten Aufführung, die doch schon entgegen der ursprünglichen Abmachung am 15. Dezember 1819 erfolgt war, nicht recht gefallen hatte; allerdings hatte die Oper damals noch eine andere Physiognomie, namentlich einen anderen Schluß.

Aber was war der Erfolg der Olympia gegen den des »Freischütz«, der bald darauf am 18. Juni 1821 zum ersten Male im Berliner Opernhause gegeben wurde! Für die Weber'sche Musik zeigte Spontini freilich kein Verständnis. »Der Gedanke war ihm unerträglich, neben seiner

---

»Endlich nachdem mir Spontini die Partitur des dritten Akts brockenweise und das letzte Stück davon erst in dieser Woche zukommen lassen, bin ich im Stande Ew. Hochgeboren die vollständige Übersetzung der Oper Olimpia in der Anlage ganz ergebenst zu überreichen. Es war in der That eine mühselige, etwas trostlose Arbeit; indessen rechne ich es mir zum Verdienst an; daß keine einzige Note in der Partitur verändert, die musikalischen Accente und Rhythmen auf das strengste beobachtet, ja sogar meistenteils die Assonanzen des Originals beibehalten oder durch noch volltönendere ersetzt worden sind. Ew. Hochgeboren Güte und Diskretion überlasse ich ganz die Bestimmung des mir etwa anzuweisenden Honorars. . . .«

Digitized by Google

Kunst eine andere, gleich große dulden zu müssen. Und da er Weber's Musik mit eigenen Kunsttaten nicht bekämpfen konnte, versuchte er es mit außerkünstlerischen Mitteln.« Natürlich kam er dadurch, wie wir sehen werden, in neue Konflikte mit dem Grafen Brühl, der ein leidenschaftlicher Verehrer Weber's war.

Kontraktmäßig sollte Spontini alle drei Jahre zwei große Opern liefern; da ihm die Neubearbeitung der »Olympia« als ein eigenes Werk angerechnet worden, war es für ihn höchste Zeit, sich an die zweite Oper zu machen. Über seine Pläne hierüber unterrichtet uns sein Brief an den Grafen Brühl vom 28. Juni 1821; es heißt darin unter anderem:

.... *«Je m'empresse de Vous informer, Monsieur le Comte, que Mr. Hoffmann a bien voulu consentir à m'arranger le poëme de Milton*[1]*) comme je desire et à le mettre tout en vers, mais il desire d'y être invité par une lettre de Vous, ce qui me paroit fort convenable et juste; je Vous prie par consequent, Monsieur le Comte, de vouloir bien la lui adresser le plus promptement possible, afin que nous puissions à l'instant nous mettre au travail.*

«Je n'oublie pas ..., que Vous m'avez promis des observations et des notes sur le poëme de Sapho, je les reclame avec instance de ce moment de Votre loisir, afin de produire, sans plus hesiter, des motifs qui me forcent de renoncer à cet opera.

«En même tems il est important pour moi d'après les termes de mon contrat, que Vous me disiez officiellement par écrit .... si Vous voulez et si Vous avez pour m'offrir le poëme du second grand opéra que je dois composer et faire representer ici dans le terme prescrit, ou si je dois moi même me le procurer, attendu que les ouvrages que je prepare pour cet hiver sont compris dans une autre cathegorie prescrite dans ce même contrat royal ...»

Aus des Grafen Brühl Antwort vom 21. Juli 1821 mögen hier folgende Stellen Platz finden:

«Le sujet de Sappho est en général fort difficile à traiter sur la scene, sourtout pour un grand opera, mais si Vous croyez, Monsieur, y trouver de l'étoffe pour Votre musique, je Vous propose de prendre les principaux motifs de la tragédie de Mr Grillparzer à Vienne et d'en faire arranger un opera ou par Mr Koreff ou par quelqu'autre poëte dont nous pourrions encore convenir.

«Je Vous assure au reste, que je m'occupe deja depuis longtems avec le plus grand zèle à Vous trouver un bon sujet d'opera, si Vous ne voulez pas en choisir un parmi ceux, qu'on Vous a proposé à Paris, et j'espère, pendant que Vous travaillez avec Mr Hoffmann à votre Milton, pouvoir remplir mon engagement envers Vous. Vous ne desirez pas composer l'opera, que Mad. Milder[2]*) avoit demandé à Mr. de Fouqué en votre nom? ...»*

Um den ewigen Kompetenz-Streitigkeiten zwischen Graf Brühl und Spontini vorzubeugen und den Kontrakt von 1819 zu ergänzen, hatte

1) Spontini hatte bereits 1804 eine einaktige Oper »Milton« komponiert, die am 27. November 1804 in Paris und 1808 in Berlin — hier ohne Erfolg — gegeben worden war.

2) Die bekannte Sängerin Anna Milder-Hauptmann.

Digitized by Google

König Friedrich Wilhelm eine Instruktion ausarbeiten lassen, die er am 26. September 1821 publizieren ließ. Ich teile dieselbe in ihrem vollen Wortlaut mit, da sie nur zum geringsten Teile bisher in dem Büchlein von C. Robert, Gasparo Luigi Pacifico Spontini (Berlin 1883) gedruckt ist:

Instruktion betreffend die amtlichen Verhältnisse des General-Musik-Direktors Spontini.

§ 1. Die Dienst-Obliegenheiten und Befugnisse des General-Musik-Direktors Spontini bei den Theatern haben zum Gegenstande: die spezielle Aufsicht und Leitung der Oper und der sonstigen musikalischen Aufführungen und Leistungen, das Opern-Personal, den Theater-Chor, die Kapelle, die Theater-Gesangschule [1]) und das Ballet, insoweit es bei den Opern zur Anwendung kommt. Er ist befugt und verpflichtet in Beziehung auf selbige teils unmittelbar teils in Verbindung mit der General-Intendantur und mit der anzuordnenden besonderen Musik-Direktion [2]) alles dasjenige einzuleiten und festzusetzen, wodurch die möglichste Vollkommenheit der öffentlichen Darstellungen und Leistungen befördert werden kann.

§ 2. Zur unmittelbaren und ausschließlichen Besorgung desselben gehören

1) in Beziehung auf die Vorstellungen von Opern und andern Gesangstücken
   a) die Verteilung der Gesangpartien,
   b) die Anordnung und Leitung der Proben,
   c) die Bestimmung wegen etwaniger Auslassung effektloser und Einlegung fremder Gesangstücke,
   d) die scenischen Anordnungen, insofern der Effekt der Musik davon abhängig ist, welche der Regisseur nach den Anweisungen des pp. Spontini und des leitenden Musik-Direktors auszuführen verpflichtet ist und denen das untergeordnete Personal, als Maschinisten, Garderobiers, Dekorateurs etc. die genaueste Folge zu leisten hat,
   e) die Bestimmung über die Direktion bei den Aufführungen und Proben, insofern er sie nicht selbst übernimmt,
   f) die Sorge für das Doublieren der Besetzung der Hauptpartien zur Vermeidung der Absagung angekündigter Stücke.
2) in Beziehung auf den Theaterchor
   a) die Aufsicht auf denselben und seine Ausbildung im allgemeinen,
   b) die Prüfung des Talents und die Auswahl der anzustellenden Subjekte,
   c) die Beurteilung der Qualifikation derjenigen Individuen, welche aus dem Chore zur Klasse der Theatersänger und Sängerinnen befördert zu werden wünschen.
3) in Beziehung auf das Orchester
   a) die zweckmäßige Benutzung seiner Mitglieder nach ihren individuellen Eigenschaften und den Erfordernissen der zu gebenden einzelnen Vorstellungen,
   b) die Prüfung und Auswahl der anzustellenden neuen Mitglieder.
4) in Beziehung auf die Theater-Gesangschule

1) Vergleiche oben S. 258 A. 3.

2) Vergleiche oben S. 256 und § 4 6, sowie auch § 9 dieser Instruktion von 1821.

a) die Aufsicht auf die Unterrichts-Methode und die Sorge für deren Zweckmäßigkeit,
b) die Bestimmung der in solche aufzunehmenden jungen, mehrerer Ausbildung bedürftigen und fähigen Theater-Sängerinnen,
c) die Prüfung der Fähigkeiten derjenigen jungen Personen, welche mit der Absicht, sich dem Dienste des Theaters künftig zu widmen, die Aufnahme in die Gesangschule nachsuchen oder dazu vorgeschlagen werden.

§ 3. Die Annahme von neuen Subjekten, die Entfernung von nicht mehr brauchbaren, die Urlaubs-Erteilungen, die Gehalts-Verbesserungen, die Zulassung zu Gastrollen und zu Produktionen mit Instrumental-Musik verbleiben im allgemeinen der General-Intendantur. Die Konkurrenz des General-Musik-Direktors ist jedoch notwendig

1) in Hinsicht auf das Personal der Oper
   a) bei Prüfung und den höheren Orts zu machenden Vorstellungen auf Anstellung neuer Subjekte,
   b) bei den Vorschlägen der mit Ablauf ihrer Kontraktzeit beizubehaltenden oder zu entlassenden Sänger und Sängerinnen,
   c) bei den etwanigen Anträgen auf lebenswieriges Engagement und
   d) bei den Urlaubs-Erteilungen besonders in Beziehung auf den Anfang und die Dauer der Urlaubszeit, insofern darüber nicht kontraktmäßige Bestimmungen vorhanden sind, damit die Oper zu keiner Zeit von dem notwendigen Personal ungebührlich entblößt werde.
2) in Hinsicht auf den Chor bei den Vorschlägen, um das Bedürfnis an männlichen und weiblichen Stimmen zu befriedigen und zur etwanigen Vermehrung oder Verminderung derselben und zur Entlassung und Ersatz der nicht brauchbaren Individuen.
3) in Hinsicht auf das Orchester bei den Vorschlägen
   a) zu dessen Verbesserung überhaupt,
   b) zu Entfernung der nicht brauchbaren Mitglieder,
   c) zu Gehalts-Erhöhungen für sich vorteilhaft auszeichnende und
   d) bei Prüfung über die Zulässigkeit der Urlaubs-Gesuche.
4) In Beziehung auf die zu Gastrollen sich uneingeladen einfindenden Sänger und Sängerinnen ohne Ruf tritt seine Konkurrenz dadurch ein, daß er
   a) ihre Talente und Kunstfertigkeit zu prüfen,
   b) die ihnen eventuell anzuvertrauenden Gesangspartien zu bestimmen und
   c) die ihnen zu bewilligende Remuneration zu begutachten hat;
5) in Beziehung auf die sich zu Gastrollen im voraus meldenden oder einzuladenden oder auf kurze Zeit zu engagirenden fremden Sänger und Sängerinnen von Ruf dadurch, daß er
   a) an den Unterhandlungen der General-Intendantur teilnimmt, auch
   b) berechtigt ist, deshalb selbst Vorschläge zu machen und daß er
6) in Ansehung der fremden Musiker, welche sich auf ihren Instrumenten im Theater hören lassen wollen,
   a) die Beurteilung ihres künstlerischen Werts und
   b) die Schätzung des ihnen eventuell zuzugestehenden Honorars zu bewirken hat.

Die General-Intendantur wird daher in den vorgedachten Fällen ohne Zuziehung des General-Musik-Direktors keine Vorschläge zur Abschließung oder Verlängerung von Engagements-Kontrakten machen,

zu keinen Entlassungen, Urlaubs-Bewilligungen, Beförderungen und Verbesserungs-Anträgen, Annahme auf kürzere Zeit, Gastrollen-Erteilungen und Zulassung von fremden Musikern schreiten, ohne darüber die Meinung des General-Musik-Direktors vernommen und sich mit demselben darüber geeinigt zu haben. Selbige ist verbunden, allen Vorschlägen des General-Musik-Direktors besondere Aufmerksamkeit zu widmen und zu ihrer Ausführung die Hände zu bieten, insofern nicht überwiegende Gründe und besonders der Kassen-Zustand ein Anderes notwendig machen.

Bloße Zurücklegung der Vorschläge ohne nähere Erwägung, Kommunikation und Erledigung auf eine oder andere Weise darf in keinem Falle stattfinden. Ist eine Einigung zwischen der General-Intendantur und dem General-Musik-Direktor nicht zustande zu bringen, so ist die Sache zur Entscheidung des Fürsten Staatskanzler zu befördern.

§ 4. Dem General-Musik-Direktor soll eine besondere Musik-Direktion[1] beigeordnet werden, welche aus sämtlichen jedesmaligen aktiven Kapellmeistern, Musik-Direktoren, Konzertmeistern und einem von Seiten der General-Intendantur zu ernennenden Regisseur unter dem Vorsitze und der Leitung des General-Musik-Direktors zu konstituieren ist. Insofern bei den zur Erörterung dieser Direktion kommenden Gegenständen das Ballet in irgend einer Art konkurriert, ist zu den desfalsigen Beratungen ein Balletmeister — dem in diesem Falle Eine Stimme zukommt — zuzuziehen.

§ 5. Es soll zu den Obliegenheiten dieser Musik-Direktion vorzüglich gehören:

mit dem General-Musik-Direktor zu prüfen und zu bestimmen, welche Singstücke sich zur Aufnahme auf das allgemeine Repertorium eignen; ferner

die von dem General-Musik-Direktor ausgehenden Vorschläge mit demselben vor der Beförderung an die General-Intendantur zu beraten.

§ 6. Findet dabei eine Verschiedenheit der Meinungen statt, so entscheidet die Stimmen-Mehrheit. Dem General-Musik-Direktor sollen jedoch zwei Stimmen zustehen, und im Falle der Stimmengleichheit soll derjenigen Meinung, für welche sich derselbe entscheidet, der Vorzug gebühren. Die Beschlüsse der Musik-Direktion sind demnächst in Pro-Memorien im Namen derselben zu fassen und durch den General-Musik-Direktor an die General-Intendantur zur gedachten weiteren Prüfung und Verfügung zu befördern.

§ 7. Alles, was die Ökonomie betrifft, bleibt dem Ressort der General-Intendantur vorbehalten. Indessen darf dieselbe die Anschaffung von Partituren, welche von dem General-Musik-Direktor und der Musik-Direktion zur Beurteilung und Auswahl der auf das Repertorium zu bringenden Stücke verlangt werden, nicht versagen und ebenso wenig auf den Ankauf anderer als solcher neuer Kompositionen eingehen, deren Wert und Nützlichkeit für das Theater von Seiten der Musik-Direktion geprüft und anerkannt worden.

§ 8. In Absicht der eignen zur Aufführung kommenden Kompositionen des General-Musik-Direktors Spontini soll das Urteil, wie deren Effekt am besten zu befördern, demselben gänzlich überlassen sein. Den von ihm in dieser Beziehung angegebenen Erfordernissen und Anordnungen ist Genüge zu leisten, vorausgesetzt, daß, wie zu erwarten ist, die verlangten

1) Vergleiche auch oben S. 263 A. 2.

Digitized by Google

Verwendungen die Kräfte des Theaterfonds nicht übersteigen und nicht außer Verhältnis mit den von der Aufführung der betreffenden Werke zu erwartenden Vorteilen sind.

§ 9. Da bei dem hiesigen Theater zwei feststehende Tage, nämlich Montag[1]) und Freitag, in jeder Woche zur Aufführung von Gesangstücken hiermit bestimmt werden, so muß die (Musik-) Direktion zu deren Ausfüllung wöchentlich einen zweifachen Vorschlag bei der General-Intendantur vorlegen, und letztere hat zu bestimmen, welche von den vorgeschlagenen Stücken zur Aufführung kommen und auf das wöchentliche Repertorium gebracht werden sollen.

In Absicht der auf diese Weise für die Woche bestimmten Stücke darf nur in Fällen absoluter Unmöglichkeit der Aufführung eine Abänderung getroffen werden.

Die Beurteilung der Notwendigkeit einer Abweichung in letzterem Falle und die Bestimmung der in demselben zu substituierenden Stücke, welche ebenfalls Musikstücke sein müssen, steht dem General-Musik-Direktor zu.

Die Bekanntmachung der Abänderungen ist dagegen von Seiten der General-Intendantur zu bewirken.

Damit die Musik-Direktion in den Stand gesetzt werde, bei den Vorschlägen wegen der aufzuführenden Stücke das Interesse der Kasse zu berücksichtigen und die weniger besuchten Stücke entweder seltener oder, insofern es möglich ist, mit Verbesserungen, besonders in Absicht der Besetzung, welche sie dem Publikum angenehmer machen können, auf die Bühne zu bringen, hat die General-Intendantur die Verfügung zu treffen, daß derselben von der Kasse monatliche Nachweisungen von den Erträgen der aufgeführten Gesangstücke vorgelegt werden.

Die etwa zum Besten der Theater-Kasse zu gebenden Konzerte können noch außer den 2 Operntagen stattfinden. Die deshalb zu machenden Vorschläge gehören für die Musik-Direktion, sowie die betreffenden speziellen Anordnungen in Absicht der in den Konzerten auftretenden und mitwirkenden Musiker, Sänger und Sängerinnen der zu exekutierenden Stücke und der Proben von dem General-Musik-Direktor abhängen.

§ 10. Der General-Musik-Direktor soll endlich das Recht haben, dem nach dem Vorstehenden ihm mituntergeordneten Personal Zurechtweisungen zu erteilen. Bei Vergehungen, auf welche bestimmte Strafen gesetzt sind, kann derselbe diese gegen die Schuldigen unter Mitvollziehung des General-Intendanten verhängen. Beide gemeinschaftlich können nur, wenn besondere Umstände solches rechtfertigen, die Erlassung derselben bewilligen.

Bei Vergehungen, welche eine schwere außerordentliche Ahndung verdienen, ist die General-Intendantur verpflichtet, auf die Anzeige und den Antrag des General-Musik-Direktors sich mit demselben wegen der zu nehmenden Maßregeln zu einigen.

In allem Übrigen hat es bei den Bestimmungen, welche die Engagements-Verhandlung mit dem General-Musik-Direktor und ersten Kapellmeister Spontini enthält, sein Bewenden. Auch bleibt das ganze Theaterwesen der oberen Aufsicht des General-Intendanten Grafen von Brühl anvertraut.

---

1) Am 24. November 1821 wurde für die Zukunft der »Dienstag« statt des Montags als Operntag festgesetzt.

Digitized by Google

Den Inhalt der gegenwärtigen Instruktion haben sich besonders der General-Intendant, der General-Musik-Direktor und sämtliche dabei interessierende Individuen des Theaters zur genauesten Achtung gereichen zu lassen.

Sollten über den Sinn und die Auslegung der einzelnen Bestimmungen Zweifel entstehen, so ist, wie auch sonst in allen Fällen, welche in denselben nicht besonders erwähnt sind und zu einer Verschiedenheit der Meinung zwischen dem General-Intendanten und dem General-Musik-Direktor Veranlassung geben, bei dem Fürsten Staats-Kanzler anzufragen und dessen Anordnung zu befolgen.«

[*gez.*] Friedrich Wilhelm.

Als der König diese Instruktion, welche in schroffem Gegensatze zu der Brühl'schen von 1820 stand, gleichwohl aber im Vergleich zu dem Kontrakt von 1819 nicht so sehr günstig für Spontini war, dem Staatskanzler Fürsten Hardenberg zur Weiterbeförderung übersandte, konnte er sich nicht enthalten, dabei noch Folgendes zu bemerken:

»Bei dieser Veranlassung haben Sie den genannten beiden Beamten [nämlich Brühl und Spontini] zur unerläßlichen Pflicht zu machen, den zu meinem Mißfallen bisher oft bemerkten übertriebenen und unzweckmäßigen Geldaufwand einzustellen, da Ich die feste Überzeugung habe, daß der Glanz des Theaters nicht nur fortdauernd erhalten, sondern noch erhöht werden kann, wenn mit den vorhandenen reichlichen Mitteln weise hausgehalten wird.«

Der General-Intendant Graf Brühl hatte vorher schon gehört, daß eine neue Instruktion für Spontini ausgearbeitet wurde, und seinerseits Vorschläge darüber an Hardenberg gemacht, die aber nicht berücksichtigt wurden. Auch jetzt noch versuchte er, dagegen zu remonstrieren, doch nützte es ihm nichts. Mit schwerem Herzen mußte er daher am 1. Oktober 1821 durch Bekanntmachung dieser neuen Instruktion die davon berührten Beamten, vor allem die Mitglieder der Musik-Direktion, in Kenntnis setzen.

Daß aber Graf Brühl sich bemühte, Spontini Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, beweist folgender Vorfall. Da im Publikum das Gerücht verbreitet wurde, daß Spontini zwei- oder dreimal den »Freischütz« vom Repertoir abgesetzt hätte, hatte er sich an Graf Brühl mit der Bitte gewandt, ihm zu bezeugen, daß dies nicht der Fall gewesen sei; der General-Intendant antwortete ihm am 9. Oktober 1821:

»*Le public*[1] *doit savoir, que je n'ai pas le droit de determiner la repre-*

---

1 Daß unter dem Publikum sich aber auch viele Freunde Spontini's befanden, beweist folgender »Bescheidener Wunsch«, der sich unter dem 1. November 1821 in den Berliner Blättern findet:

»Herr General-Musikdirektor Spontini beraubt uns seit längerer Zeit des hohen Kunstgenusses, seine Werke zu hören. Besonders bedauern wir auf dem Repertoir immer noch seine neueste Oper ‚Olympia' zu vermissen, deren Wiederholung doch

Digitized by Google

sentation d'un opera sur le repertoire et que par consequent il est tout aussi impossible, que Vous l'écartiez, Monsieur. Toute l'histoire du Freyschütz, qu'on Vous impute avoir écarté du repertoire, comme Vous m'avez fait l'honeur de m'écrire — n'est par consequent qu'un importune sans fondement.»

Bald darauf trat wieder ein Zwischenfall ein, der Spontini's Zorn gegen den Grafen erregte. Es hatte sich nämlich Spontini auch ungebührlich gegen den Herzog Karl von Mecklenburg benommen, so daß ihm Graf Brühl auf Verlangen des Herzogs am 20. Dezember 1821 eine Rüge erteilte. Auf Beschwerde Spontini's schrieb aber der Fürst Hardenberg an Brühl am 30. Dezember 1821:

»Ich kann Ew. Hochgeboren hierauf nur bemerkbar machen, daß die Beschwerde des pp. Spontini gegründet ist, und Ew. Hochgeboren weder die Verpflichtung noch das Recht hatten, den pp. Spontini in dieser ganz außerdienstlichen Sache zurechtzuweisen« ...

Natürlich beruhigte sich Graf Brühl nicht hiermit, so daß Briefe in dieser Angelegenheit hin und her gingen.

Da Spontini sich mit der Komposition einer neuen Oper »Nurmahal oder das Rosenfest zu Kaschmir«, für die er sich nach längerem Schwanken entschieden hatte, dringend befassen mußte, wurden ihm die in der Instruktion von 1821 auferlegten Pflichten bald zu viel. Graf Brühl konnte hierüber dem König Folgendes am 26. Dezember 1821 mitteilen:

»Am 12. d. M. erklärte mir der General-Musik-Direktor Spontini vor einem Zeugen, unaufgefordert und freiwillig, wie er jetzt im Begriff stehe, eine neue Oper zur Vermählung ... der Prinzessin Alexandrine zu komponieren, wie er auch seine Oper »Milton« umarbeiten wolle, wie es ihm aber nicht möglich sei, bei seiner schwächlichen Gesundheit an das Komponieren zu denken, so lange er die von Ew. Königl. Majestät ihm durch die neue Dienst-Instruktion übertragenen immediaten Direktions- und Verwaltungs-Geschäfte, die Menge der direkten Anforderungen, Anfragen, deutschen Briefe etc. zu bearbeiten habe, und bäte er mich daher, die ganze Verwaltung wieder so zu übernehmen, wie ich sie vor dem Erscheinen der Dienst-Instruktion geführt.«

Graf Brühl lehnte aber dies ab, so lange keine königliche Erlaubnis vorlag, ließ sich aber von Spontini versprechen, daß dieser sich deserhalb an den König wenden werde, und versuchte auch seinerseits unter

---

jetzt kein wesentliches Hindernis im Wege zu stehen scheint. Ein so tiefes Werk kann nur durch öfteres Hören ganz verstanden und der Geist desselben richtig aufgefaßt werden. Nachdem nun die binnen kurzer Zeit hinter einander erfolgte Aufführung von Mozart's, Gluck's, Cherubini's, C. Maria von Weber's, Beethoven's und mehr herrlichen dramatischen Tondichtungen uns die Unparteilichkeit des Herrn G. M. D. Spontini zur Genüge dargethan hat, wagen wir es, den gewiß allgemeinen Wunsch öffentlich auszusprechen, daß es letzterem gefallen möge, nun auch den Verehrern seiner Opern nicht länger die baldige Aufführung derselben vorzuenthalten. Viele Kunstfreunde«.

Hinweis auf die mancherlei Schwierigkeiten der Dienst-Verhältnisse, den König zu einer Änderung der Instruktion zu veranlassen; bei dieser Gelegenheit führte er unter anderem aus:

»Jeder Schwierigkeit ist indeß zu begegnen, wenn Ew. Kgl. Majestät die schon einmal vor mehreren Monaten mündlich gegen mich geäußerte Willensmeinung, wonach ich trotz der Dienst-Instruktion als Chef den oberen Befehl über das gesamte Theaterwesen, folglich auch über die Oper behalten soll, wonach nichts ohne meine Zustimmung geschehen solle und dürfe und wonach ich dem eigenen Ausdrucke Ew. Königl. Majestät zufolge meine Stellung mit der eines kommandierenden Generals und die des p. Spontini mit der eines Regimentskommandeurs vergleichen solle; wenn, sage ich, Allerhöchstdieselben die Gnade hätten, dies schriftlich durch Kabinetsordre gegen mich auszusprechen ...«

Darauf erwiderte der König am 31. Dezember 1821 nach einer huldvollen Einleitung:

»Zu einer abändernden oder sonstigen Verfügung in Beziehung auf das zwischen Ihnen und dem General-Musik-Direktor Spontini stattfindende Dienstverhältnis habe ich aber keine Veranlassung, da einesteils der letztere keinen Antrag deshalb bei mir gemacht hat, anderenteils Ihr Wirkungskreis und Ihre Rechte durch die von mir genehmigte Instruktion gesichert sind.«

Aus dieser Antwort ersehen wir also, daß Spontini sein Vorhaben doch nicht ausgeführt hatte, trotzdem er es dem Grafen versprochen hatte.

Die Verleihung des roten Adlerordens (22. Januar 1822) feuerte Spontini nicht wenig an, mit aller Energie an der Oper »Nurmahal« zu arbeiten. Sie wurde auch wirklich zu dem bestimmten Termine fertig und ging am 27. Mai 1822 zur Feier der Vermählung der Prinzessin Alexandrine von Preußen mit dem Erbgroßherzog von Mecklenburg-Schwerin erstmalig in Scene. Diese Oper ist ein durchaus selbständiges Werk, für welches freilich einige Stücke aus dem Festspiel »Lalla Rookh«, ein Lied aus »Les dieux rivaux« (welche Ballet-Oper Spontini 1816 zusammen mit Berton, Persuis und Kreutzer geschrieben hatte) und das Ballett aus »Die Danaiden« benutzt sind. Bis zum 12. Dezember 1865 ist übrigens diese Oper 73 Mal gegeben worden.

Nach den Anstrengungen, welche die Komposition und Einstudierung von »Nurmahal« zur Folge gehabt, machte Spontini von dem ihm kontraktmäßig zustehenden siebenmonatlichen Urlaub Gebrauch; am 9. Juni verließ er Berlin, reiste über Dresden und Wien nach Italien, speziell nach seinem Geburtsort Jesi und war im September in Paris, wo er die »Olympia« einer nochmaligen Umarbeitung unterzog.

Bevor er im Januar 1823 nach Berlin zurückkehrte, setzte er den General-Intendanten Grafen Brühl davon in Kenntnis, daß er ihm die Oper »Milton« in dreifacher Gestalt vorlegen würde. Kaum zurückgekehrt, begannen aber die Streitigkeiten zwischen ihm und Graf Brühl

Digitized by Google

von neuem, namentlich waren die Gastspiele fremder Künstler ein Gegenstand des Zankes. Als Spontini einmal gar zu impertinent wurde, machte ihn der Graf auf die Erfüllung seines Kontraktes inbetreff der Opern-Komposition aufmerksam.

Die Folge davon war, daß Spontini am 2. August 1823 dem von Berlin abwesenden Grafen Brühl folgende Mitteilung machte:

»... Je m'empresse de vous annoncer, qu'après avoir tenu plusieurs conferences avec Mmrs. Wolff[1], *Herklots*[2] *et autres literateurs et poëtes au sujet de mon opera de Milton, je me suis définitivement décidé à le composer en deux grands actes avec récitatif, chans et ballets pour le donner dans la maison d'opera à l'époque du carnaval prochain ...«*

Aus diesem Briefe interessiert uns auch noch folgende Stelle:

»Depuis trois ans je ne cesse pas de vous dire, Monsieur le Comte, que nous avons le plus pressant besoin d'un baritono chantant, qui partage l'emploi de Mr. Blume qui ne donne plus en seul ton, qui parle et crie souvent, mais il ne chante jamais! le quel Blume[3], *nous forcera de fermer le théatre, s'il tombe malade, chose qui lui arrive dejà assés souvent ...«*

»Nous avons aussi le plus urgent besoin d'une bonne voix de basso, le public ne pouvant pas s'habituer à celle d'Hillebrand[4], *chose que je regrette infiniment par un véritable interêt personnel, que ce sujet m'inspire. Il nous est indispensable un tenore qui joue tous les roles sans distinction de son emploi ...« »Nous depensons un argent immense pour les gastrolles, et tout en pure perte ...«*

Wir ersehen hieraus, daß sich Spontini um die Hebung der Oper doch auch bemühte; ihm war es auch gelungen, das Orchester auf 94 Kammermusici[5] zu bringen, den Chor zu verstärken u. dgl. mehr. Auf sein Betreiben geht auch die königliche Kabinetsordre vom 14. August 1823 zurück, wonach alle Opern ohne Ausnahme nur durch Mitglieder der Musik-Direktion dirigiert werden sollten, während bis dahin häufig die Komponisten selbst dies gethan hatten.

Die Komposition des »Milton« legte Spontini aber bald bei Seite; aus einem Briefe vom 17. Oktober 1823 ersehen wir, daß er bereits da-

1) P. A. Wolff, dessen »Preziosa« noch heute mit der Musik von K. M. von Weber nicht von der Bühne verschwunden ist.

2) Übersetzte für die Königliche Bühne sehr viele Stücke aus dem Französischen.

3) Heinrich Blume (geboren 25. April 1788), von 1808—1848 als Sänger und Schauspieler am königlichen Theater, ein brillanter Don Juan, den er bis 1839 im ganzen 101 mal sang. Vergleiche übrigens Spontini's ihn sehr lobenden Brief von 1847 bei C. v. Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins S. 63.

4) Wirkte an der Berliner Oper von 1821—1824, nachdem er vorher an der Wiener Oper gewesen war; von Berlin ging er nach Hannover. Sein »Sarastro«, »Kaspar«, »Osmin« werden besonders gerühmt.

5) Spontini war auch darauf bedacht die schlecht besoldeten Kammermusiker besser zu stellen und beantragte auch öfters, freilich ohne rechten Erfolg, Remunerationen für sie.

Digitized by Google

mals Tag und Nacht mit der Komposition der Oper »Alcidor« beschäftigt war, zu der ihm Theaulon den Text schrieb, den dann Herklots verdeutschte. Auch mit einer Umarbeitung des Schlusses des »Cortez« beschäftigte sich Spontini um diese Zeit.

Neue Streitigkeiten zwischen ihm und dem Intendanten Grafen Brühl entstanden wieder, als dieser den Wunsch hatte, Weber's »Euryanthe« baldmöglichst aufzuführen, ohne daß diese Oper erst von der Musik-Direktion geprüft werden sollte. Spontini wünschte aber, wozu er auch nach der Dienst-Instruktion berechtigt war, daß diese Prüfung erst erfolgen sollte. Nun wandte sich Graf Brühl Beschwerde führend an den königlichen Hausminister, den Fürsten von Wittgenstein; aus diesem Schreiben vom 12. April 1824 hebe ich folgende Stellen hervor:

»So lange Herr Spontini speziellen Einfluß auf das Repertoir der Oper hat, nämlich seit 2½ Jahr, sind außer seinen Werken nur die im anliegenden [nicht vorh.] Verzeichnis[1]) benannten Opern neu in Szene gekommen, und von diesen allen hat auch nicht eine einzige der Kasse irgend eine Art von Vorteil gebracht. Dagegen haben die Opern, der »Freischütz«, welche ich vor Erscheinung der Dienst-Instruktion, und der »Barbier von Sevilla« von Rossini, welche ich während der Abwesenheit des Herrn Spontini habe einstudieren lassen, bei sehr wenigen Kosten gewiß eine Summe von 40—50000 Thalern rein eingebracht.«

»Bei solchen Thatsachen sollte es mir wohl erlaubt sein, bei der Wahl neuer Opern zum Besten der Königl. Theaterkasse ein entscheidendes Wort zu sprechen. Das Publikum hat gegenwärtig eine ausnehmende Vorliebe für die Weber'sche Musik! Ob verdient oder unverdient, steht hier wohl nicht zu erörtern und müßte erst vor dem Richterstuhl unparteiischer Kunstrichter entschieden werden, nicht aber vor dem des Herrn Spontini, welcher zwar ein ausgezeichneter Künstler genannt werden kann, aber dem Herrn von Weber den unglaublichen Beifall seines »Freischützen« nicht gönnt und aus Besorgnis einer gefährlichen Rivalität »Euryanthe« nicht will aufkommen lassen! Aus diesem Grunde wird derselbe auch so lange als möglich alle fremde Werke zurückweisen, von denen eine sehr große Wirkung zu erwarten wäre. ...«

Der Hausminister gab aber dem Grafen Brühl nicht recht und stellte sich ziemlich auf Seite Spontini's; aus seinem Schreiben vom 17. April 1824 dürfte folgende Stelle von allgemeinem Interesse sein:

»Ew. Hochgeboren versprechen sich von der Aufführung der »Euryanthe« hier große Vorteile, und ich gebe Ihnen die Möglichkeit, daß dies Stück hier gefällt, zu, obschon nicht alle Weber'schen Stücke hier gefallen haben und namentlich ... »Sylvana« gar keinen Beifall erhalten[2]) hat. An andern Orten

1) Nach C. Schäffer und C. Hartmann, Die königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick (Berlin 1886) sind von Mitte Juni 1821 bis Anfang 1824 nur Isouard's *»Jeannot & Collin«*, L. Hellwig's »Bergknappen«, Paër's *»Serra capricciosa«*, Rossini's *»Fanatico per la musica«*, C. Blum's »Pagen des Herzogs von Vendôme«, K. Kreutzer's »Libussa« an Opern neu einstudiert worden.

2) Erste Berliner Aufführung 10. Juli 1812, letzte (10.) 1816.

Digitized by Google

hat aber »Euryanthe« nicht durchaus gefallen, namentlich nicht in Wien; der Fürst Hatzfeld, von dem man behauptet, daß er auch ein gesundes Urteil über Musik habe und ein sogenannter Kunstkenner sei, hat hierher geschrieben, daß die Oper »Euryanthe« das schlechteste Produkt sei, was als große Oper auf der Bühne erschienen, und daß sie daher in Wien mit Recht allgemein den Namen »Ennuyante« anstatt »Euryanthe« erhalten habe. Ich führe das nur an, um, ohne über den Effekt der »Euryanthe« hier im Voraus bestimmen zu wollen, zu zeigen, wie man wenigstens nicht allgemein behaupten kann, daß die Oper mit stürmischem Beifall aufgenommen worden, und eine vorgängige Prüfung derselben demnach um so notwendiger ist. ...«

»Im allgemeinen muß ich hier noch bei Gelegenheit dieser Differenzen über die Oper »Euryanthe« bemerken, daß es mir völlig gleichgültig ist, ob die Musiken der Herren Maria von Weber, Spohr, Rossini, Spontini und anderer großer und kleiner Komponisten beklatscht oder ausgepfiffen, gelobt oder getadelt werden; dagegen ist es mir nicht gleichgiltig, ob die Befehle Sr. Majestät des Königs pünktlich befolgt werden oder unbeachtet bleiben. ...«

In einem längeren Schreiben suchte sich Brühl wieder zu rechtfertigen (28. April 1824); nachdem er am Schlusse betont, daß es ihm nicht möglich sei, ohne Nachteil für den königlichen Dienst und ohne Verletzung seiner Ehre der Dienst-Instruktion nachzukommen, fährt er fort:

»Diese feste Überzeugung hat mir den so unendlich schweren Schritt auferlegt, bei Sr. Majestät dem Könige um Entbindung von meinem jetzigen Geschäfte und um huldreiche Erteilung eines anderen Wirkungskreises unterthänig zu bitten, da ich nicht zu hoffen wage, daß die erwähnte Instruktion aufgehoben oder Herr Spontini in seine Grenzen zurückgewiesen werden dürfte.«

Doch der König wollte von einer Amts-Niederlegung des Grafen Brühl nichts wissen; nach längeren Verhandlungen erhielt dieser am 1. Mai 1824 von Fürst Wittgenstein folgenden Bescheid:

»Zur Beendigung dieser Differenz bestimme ich jetzt infolge der nach der Königl. Dienst-Instruktion mir zukommenden Befugnis, in Fällen, wo über Auslegung der Königl. Dienst-Instruktion eine Verschiedenheit der Ansichten eintritt, zu entscheiden ..., daß die Oper »Euryanthe« erst dann in Scene gesetzt werden kann, wenn Ew. Hochgeboren über deren Aufführung das Gutachten der General-Musik-Direktion eingeholt und mir eingesendet haben.«

Dieses Gutachten fiel dann empfehlend aus: Euryanthe wurde angenommen, doch sollte sie erst nach »Elisabet« von Rossini[1]) und »Riquet der Haarbüschel« von Karl Blum[2]) gegeben werden (Schreiben Spontini's vom 17. Mai).

Kaum war diese Differenz beigelegt, so enstanden neue Streitigkeiten; am 9. Juni 1824 erhielt Graf Brühl, gewiß zu seiner größten Freude, vom

1) Rossini's »Elisabeth, Königin von England« wurde im Berliner Opernhaus während des Juni 1824 dreimal und dann nie mehr gegeben.

2) Diese Feenoper erlebte vom 11. Juni 1824 bis 1826 im ganzen 5 Aufführungen.

Digitized by Google

Fürsten Wittgenstein die Benachrichtigung, »daß Herr Spontini nicht weiter Anstand nehmen wird, Ihnen in der geschäftsmäßigen Form diejenigen Gutachten abzugeben, welche Sie von ihm über Dienst-Angelegenheiten der Königlichen Instruktion gemäß erfordern werden«. Bald darauf nahm Graf Brühl einen längeren Urlaub; diesen benutzte Fürst Wittgenstein, um Brühl's Stellvertreter, Herrn von Arnim, zu Abänderungs-Vorschlägen zu jener Dienst-Instruktion Spontini's zu veranlassen; an eine Realisierung dieser Vorschläge wurde aber nicht gedacht, als Graf Brühl im Dezember wieder zurückkehrte. Er stand bald wieder vor einer neuen Eigenmächtigkeit Spontini's[1]. Dieser hatte nämlich, trotzdem er selbst die Kabinetsordre vom 14. August 1823, wonach nur Mitglieder der General-Musik-Direktion dirigieren sollten, veranlaßt hatte, Louis Spohr ohne weiteres eingeladen, seine »Jessonda« bei ihrer Erstaufführung zu dirigieren. Auf Brühl's Beschwerde erging folgende Kabinetsordre vom 7. Februar 1825 an Fürst Wittgenstein, den königlichen Hausminister:

»Daß nach der beiliegenden Anzeige des General-Intendanten Grafen von Brühl der General-Musik-Direktor Spontini ohne Anfrage es sich erlaubt hat, den churhessischen Kapellmeister Spohr hierher einzuladen, um die von demselben komponierte Oper »Jessonda« zu dirigieren, muß Ich um so mehr mißbilligen, als auf den eigenen Antrag des p. Spontini alle fremde Komponisten hiervon ausgeschlossen sind.«

»Indem Ich diese Bestimmung hiermit aufhebe, Mir aber in jedem einzelnen Falle die diesfällige Dezision vorbehalte, beauftrage Ich Sie, den General-Musik-Direktor Spontini dieses Hinwegsetzen über Meine Vorschrift ernstlich zu verweisen und ihn zu bedeuten, daß Ich ähnliche Anmaßungen ferner nicht dulden werde. Übrigens mache Ich es lediglich von Ihrer und des Grafen von Brühl Bestimmung abhängig, wer die Oper »Jessonda« dirigieren soll.«

Dies hat denn doch noch Spohr (24. Februar 1825) gethan.

Nachdem am 23. Mai 1825 zur Feier der Vermählung der Prinzessin Luise mit dem Prinzen der Niederlande die Zauberoper »Alcidor« mit großem äußeren Erfolg infolge der feenhaften Ausstattung[2] gegeben worden war, machte Spontini schon am 1. Juni einen neuen Vorschlag betreffs seiner für 1826 kontraktmäßig zu liefernden Oper:

»*L'opera de Milton consenti par Vous, ..., il y a deux ans, sous la forme de grand opera comme opera nouveau, quoique j'y aie conservé les meilleurs morceaux de musique de mon ancien Milton, le declarez-Vous aussi pour l'avenir comme un opera nouveau (soit que je le rapporte, soit que je vous l'envoye) et que cet opera satisfasse mes engagemens selon mon contrat jusqu'au*

1) Spontini muß am 2. Juli 1824 ein Entlassungs-Gesuch eingereicht haben, das aber der König nicht bewilligte. In den Akten habe ich darüber nichts weiter gefunden, als was in der später abgedruckten Kabinetsordre vom 25. August 1841 steht.

2) Diese kostete 16000 Thaler. — Über die Musik und das Libretto des »Alcidor« vergleiche »Berliner Allgemeine musikalische Zeitung«, Jahrgang 1825, S. 187 ff., 194 ff., 207 ff.

mois de juin 1826, époque qui achèvera les six années de mon service à la cour de Prusse. ...«

Kurz vorher war Spontini um Urlaub auf elf Monate eingekommen, der durch folgende an Graf Brühl gerichtete Kabinetsordre vom 31. Mai 1825 bewilligt wurde:

»Ich habe auf Ihre Anzeige vom 27. d. M. nichts dagegen, daß der General-Musik-Direktor Spontini von dem nach seinem Kontrakt ihm zustehenden eilfmonatlichen Urlaube jetzt Gebrauch macht; Sie werden aber die Einrichtung treffen, daß auch während dieser langen Abwesenheit Spontini'sche Opern aufgeführt werden können, weshalb mit Zuziehung desselben zu bestimmen ist, wem die Direktion dieser Opern zu übertragen sei.«

Spontini wollte aber, wie Fürst Wittgenstein dem Grafen Brühl am 21. Juni 1825 mitteilt, nur von der Hälfte seines Urlaubs Gebrauch machen und versprach, seine Rückkehr dergestalt zu beschleunigen, daß er Zeit genug übrig behielte, »die erforderlichen Vorbereitungen für die Arbeiten und Opern des nächsten Winters und Karnevals zu treffen.« Betreffs der Oper »Milton« erbat Graf Brühl am 23. Juni 1825 die königliche Entscheidung, ob sie von Spontini als eine der kontraktmäßig zu liefernden neuen Opern anzunehmen sei, was am 29. Juni vom Könige gestattet wurde.

Spontini blieb aber doch länger von Berlin fern; es wurde ihm Nachurlaub bis Ende Januar 1826 bewilligt, da er die Aufführung der Oper »Olympia« in ihrer neuen Gestalt in Paris abwarten wollte. Als Graf Brühl an den Hausminister Fürsten Wittgenstein über diesen Nachurlaub am 26. Dezember 1825 schrieb, konnte er folgende Äußerung nicht unterdrücken:

»... ich ... füge die bündige Versicherung hinzu, daß das Ausbleiben des Herrn Spontini auf das Repertoir der Oper während des Winters nicht allein keinen nachteiligen, sondern im Gegenteil einen günstigen Einfluß haben wird. ...«

Eine kleine Repertoir-Schwierigkeit entstand nur dadurch, daß Spontini die Partitur von »Alcidor« mit nach Paris genommen hatte, als diese Oper Anfang 1826 wieder gegeben werden sollte; da das Schicken sehr umständlich war, versprach Spontini schließlich, sie selbst Ende Januar wieder zurückzubringen.

Er blieb aber bis Anfang März aus und brachte dann »Milton« nicht nur nicht fertig mit, sondern erklärte, er habe diese Oper wieder zurückgestellt. Doch arbeitete er weiter daran; allein der Sommer verging, ohne daß die Arbeit beendigt wurde; infolgedessen schrieb Graf Brühl am 30. September 1826 an den saumseligen Komponisten:

»Le terme approchant, cependant ou il faut penser a un nouvel opera pour le carnaval, je Vous prie ... de vouloir bien prendre tous les arrangements

Digitized by Google

nécessaires afin de pouvoir monter Votre opera de Milton pour le mois de fevrier. Vous étant occupé depuis plusieurs années de la remise en scène de cet ouvrage et nous ayant déjà entendu a peu près sur l'arrangement de la scene et des décorations je suis persuadé, que ma proposition ne trouvera aucune difficulté.«

Jedoch trotz dieser Mahnung des Grafen Brühl kam Spontini mit dem »Milton« nicht zustande; er hatte sich mittlerweile mit dem Theater-Dichter Professor Raupach in Verbindung gesetzt, um einen Operntext aus der Geschichte des deutschen Mittelalters[1] zu erhalten. Es war dies »Agnes von Hohenstaufen«, deren erster entsetzlich langer Akt am 28. Mai 1827 auch thatsächlich zur Aufführung kam und den bekannten hämischen Angriff Rellstab's, des Kritikers der Vossischen Zeitung und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung hervorrief, der Spontini so unsagbar schadete. Daß dieser Angriff über das Ziel hinausgeschossen[2], darf nach Spitta's Forschungen als sicher gelten; dieser verlangt sogar, daß wir eine Wiederaufführung der »Agnes« versuchen sollten, da sie die einzige Oper sei, die an Größe der Anlage und Macht der Gestaltung jener großen Zeit deutscher Geschichte würdig sei, aus der sie ihren Stoff entnimmt. Nachdem König Friedrich Wilhelm III. am 31. Oktober 1828 befohlen hatte, daß die vollständige Oper »Agnes von Hohenstaufen« zur Vermählungsfeier des Kronprinzen in Scene gehen sollte, ermöglichte Spontini dies tatsächlich; am 12. Juni 1829 erfolgte die erste Aufführung, doch genügte Spontini das Werk in dieser Fassung nicht; er arbeitete es, nachdem auch dem Texte sehr nachgeholfen war, sehr um und brachte es dann, um dies gleich hier zu sagen, am 6. Dezember 1837 in dieser neuen Fassung auf die Scene.

Im Sommer 1827 begab sich Spontini nach Teplitz zur Kur und bereiste dann einige größere Orte, um sich nach für die Berliner Bühne geeigneten Gesangskräften umzusehen.

Im Herbst 1828 war ein für die Berliner Oper und auch für Spontini sehr wichtiges Ereignis eingetreten, nämlich der Rücktritt[3] des Grafen Brühl, der seine letzten Lebensjahre ohne Ärger verbringen wollte, von der Leitung der Königlichen Schauspiele. Durch Königliche Kabinetsordre vom 13. Dezember 1828 wurde der Hausminister Fürst von Wittgenstein

1) Ernst Raupach (1784–1852) hat bekanntlich die Geschichte der Hohenstaufen von Barbarossa bis auf Konradin in 18 Dramen behandelt.

2) Bekanntlich schätzte auch Richard Wagner Spontini's Kompositionen sehr; in seinen »Erinnerungen an Spontini« (Werke, Band 5) sagt er u. a.: »Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia«. Daß Berlioz Spontini an seinem Sterbetage nie verlassen hat, zeigt auch, wie hoch er ihn geschätzt hat.

3) Seit dem 15. Aug. 1828 war Graf Brühl verreist; nominell blieb er Intendant bis Ende 1828; das Abschieds-Schreiben an seine bisherigen Untergebenen ist vom 18. Dez. 1828 aus seiner Besitzung Seifersdorf bei Dresden.

autorisiert, »dem Kammerherrn Grafen von Redern die bisher von dem Grafen von Brühl verwaltete Stelle eines General-Intendanten der Königlichen Schauspiele vorerst mit dem Titel eines Vize-General-Intendanten anzutragen und ihm dabei die Versicherung zu erteilen, daß die seither stattgefundenen Beschränkungen in der Verwaltung dieser Stelle, welche einstweilen noch bestehen bleiben, künftighin nach Befinden der Umstände aufgehoben werden können«. Graf Redern aber lehnte unter diesen Umständen bereits am 16. Dezember ehrerbietigst ab; er[1]) war nämlich schon drei Jahre in dem Graf Brühl zur Seite gesetzten Kuratorium[2]) gewesen; hauptsächlich wegen Spontini's eigenartiger Stellung wollte Graf Redern den Posten nicht übernehmen, ließ sich aber dann doch dazu bestimmen.

Nachdem er namentlich schon im März neue Streitigkeiten mit Spontini[3]) gehabt hatte, suchte er im August 1829 wieder um Dienst-Entlassung nach. Der König aber antwortete am 2. September 1829:

»Ich kann Ihnen über Ihre Geschäftsführung nur meine Zufriedenheit bezeigen und daher Ihrem Wunsche nicht sofort entsprechen. . . .«

Am 9. Februar 1830 lobte dann der König wieder Graf Redern's Verwaltung und, als dieser ihm am 30. März 1830 anzeigte, daß er zum

1) Graf Wilhelm von Redern, geb. 9. Dez. 1802, seit 1825 Kammerherr, hat sich seit 1820 vielfach kompositorisch bethätigt; am 10. Jan. 1826 wurde er zum Mitglied des Theater-Kuratoriums ernannt.

2) Dem Grafen Brühl sollte schon nach der Kabinetsordre vom 10. Jan. 1815 und nach einem Schreiben des Staatskanzlers Hardenberg vom 2. April ein Kuratorium über die Theaterkasse zur Seite gesetzt worden, doch erst durch Kabinetsordre vom 11. Okt. 1824 wurde infolge der traurigen finanziellen Zustände der Königlichen Schauspiele — es waren ziemliche Schulden (vergleiche oben S. 267) vorhanden — dieses Kuratorium, dem zunächst nur der Geheime Oberfinanzrat Semmler und der Geheime Regierungsrat Tschoppe angehörten (seit 1826 dann auch Graf Redern), wirklich geschaffen. Es sollte darauf halten, »daß die Verwaltung des Theaters in allen Zweigen mit Ordnung, Umsicht, Beobachtung der ergangenen und etwa noch ergehenden Vorschriften und den Hauptbestimmungen des Theaters und des Anstandes unbeschadet mit Wirtschaftlichkeit geführt werde. Das Kuratorium ist subsidiarisch nächst dem General-Intendanten dafür verantwortlich, daß mit den etatsmäßigen Einnahme-Summen unter allen Verhältnissen ausgelangt werde.«

»Die General-Intendantur, sowie die Musik-Direktion, insoweit letzterer durch die Instruktion vom 26. Sept. 1821 eine ausschließliche Wirksamkeit beigelegt ist, bleiben in Bezug auf das Technische nach wie vor völlig selbständig, und das Kuratorium tritt demnach nur dann in Wirksamkeit, wenn die Anordnungen in Betreff des Technischen auf die Geldmittel des Theaters Einfluß haben« . . . (Instruktion vom 11. Okt. 1824.)

3) Spontini wurde gelegentlich des von ihm geleiteten (1. thüringisch-sächsischen) Musikfestes zu Halle im Sept. 1829 von der dortigen Universität zum *Doctor musicae* ernannt.

Digitized by Google

Landrat des Kreises Nieder-Barnim gewählt sei, eröffnete er ihm am 5. April:

»daß, da der Anstand, welcher Ihrer definitiven Anstellung als General-Intendant der Schauspiele nach Ihren diesfälligen, jetzt wieder in Bezug genommenen Erklärungen entgegensteht, sich hoffentlich bald erledigen wird, Sie die das Schauspiel betreffenden Geschäfte, wie es bisher zu Meiner Zufriedenheit geschehen ist, fortführen mögen.«

Doch erst unter dem 30. Juni 1830 teilte Fürst Wittgenstein dem Grafen Redern seine definitive Ernennung mit, sogleich auch die Aufhebung der Dienst-Instruktion Spontini's, die durch eine neue unter Mitwirkung Redern's ersetzt werden sollte, endlich auch die Aufhebung des Kuratoriums[1]), »solange neue Umstände eine solche Maßregel nicht wiederum nötig machen.«

Doch ich habe hier schon etwas vorgegriffen. Sehen wir, was Spontini unterdessen trieb. Dem Konferenz-Protokoll vom 22. Juli 1829 entnehmen wir folgende Stelle:

»Nachdem der General-Musikdirektor Spontini angeführt, wie wesentlich notwendig es sei, das Personale der Oper, welches zum größten Teile aus kranken Menschen bestehe, zu verbessern und wie durchaus wünschenswert ein baldiger Ersatz für die p. Milder[2]), schlug derselbe vor, zu dem Ende eine Reise durch Deutschland zu machen und namentlich in Aachen die Sängerin Fischer, in Leipzig die Streit, in Frankfurt a. M. oder Mannheim die Heinefetter[3]) und Haas zu hören, welche ihm als die Sängerin empfohlen wären, die die auf Pension gesetzte Sängerin Milder[4]) dereinst würden ersetzen können. Ebenso sei das Bedürfnis eines Tenoristen an die Stelle Stümer's[5]), eines

1) Tatsächlich hörte die Wirksamkeit des Kuratoriums erst Ende Februar 1831 auf (Ministerialverfügung vom 11. Febr. 1831).

2) Diese wie überhaupt alle damals der Berliner Oper angehörigen Gesangskräfte behaupteten, wohl nicht ohne Grund, daß durch die vielen Aufführungen der Spontini'schen sehr anstrengenden Opern ihre Stimmen vorzeitig stark gelitten hätten.

3) Von den genannten Sängerinnen gastierte (1830) nur Fräulein Heinefetter (13 mal); ihr Engagement kam aber nicht zu stande.

4) Auf Spontini's Betreiben hin war Anna Milder-Hauptmann, die vielgefeierte Vertreterin hochdramatischer Partien, zum 1. Juli 1829 pensioniert worden, nachdem sie seit 1816 an der Berliner Oper tätig gewesen war; da kein genügender Ersatz für sie da war, gab sie noch bis 1834 gelegentlich Gastrollen; sie starb den 29. Mai 1838. Ihre Stimme muß hervorragend gewesen sein; wie aber Graf Brühl am 31. Dez. 1816 an den Fürsten Hardenberg berichtet, fehlten ihr ganz musikalische Kenntnisse, bedurfte sie auch unglaublich lange Zeit zum Einstudieren einer Rolle, war jedenfalls lange nicht so verwendbar, wie die zu jeder Rolle brauchbare und sehr musikalische Frau Caroline Seidler-Wranitzky, (vergleiche oben S. 258 A. 1) auf deren Engagement Graf Brühl besonders stolz war.

5) Heinrich Stümer (geb. 1789), ein Schüler Righini's, vertrat von 1811 bis 1. April 1831 in Berlin das Fach des lyrischen Tenors in ausgezeichneter Weise, soweit der Gesang in Betracht kam. Auch als Oratoriensänger (besonders in der »Matthäus-Passion«) leistete er Ausgezeichnetes. † 27. Dez. 1857.

Bassisten an die Stelle des Gern[1] vorhanden, wozu er den Sänger Zschiesche[2] als völlig qualifiziert vorschlage, und einer Sängerin an die Stelle der Schultz[3], welche in neuester Zeit angefangen sehr unrein zu singen — was stets ein Zeichen abnehmender Kräfte sei — fühlbar, und beabsichtige er deshalb, wie vor 2 Jahren dies bereits geschehen, auch in diesem Jahre die Gesangsfähigkeiten der Sänger und Sängerinnen an den verschiedenen Orten, wo sie zur Zeit angestellt wären, zu prüfen. ...«

Daß Spontini, wenn auch vielleicht nicht mehr die Kraft, so doch den Wunsch hatte, seinen Verpflichtungen bezüglich der Komposition von Opern nachzukommen, beweist das Konferenz-Protokoll vom 28. Januar 1830, in welchem es heißt:

»... Spontini erinnerte den Herrn Grafen von Redern an die der Intendantur zustehende Verpflichtung, ihm behufs der von ihm neu zu komponierenden Opern Texte in Vorschlag zu bringen und bemerkte, daß u. a. auch das Werner'sche Trauerspiel »Attila« von dem Herrn Grafen Brühl ihm früher dazu genannt sei.«

Das Konferenz-Protokoll vom 12. Mai desselben Jahres zeigt ihn uns wieder auf Hebung der Oper bedacht:

»Spontini, welcher mehrfach auf die große Verlegenheit aufmerksam gemacht, in welche unsere Oper durch die Pensionierung der Sängerin Milder sowie den bevorstehenden Abgang der Sängerin Schultz versetzt werde, wiederholte heute seinen ... dem Herrn Grafen von Redern mündlich gemachten Antrag, höheren Orts zu beantragen, daß ihm die Mittel gegeben würden, eine Kunstreise zu unternehmen, um Sängerinnen, wie sie der Königl. Bühne not thäten, zu engagieren. ... Das Kuratorium machte ebenfalls auf die dringende Notwendigkeit, für die Herbeischaffung von fähigen Personen für die Oper zu sorgen, aufmerksam ... forderte den Herrn Grafen v. Redern auf, schleunigst Maßregeln zu ergreifen, um dem großen Mangel abzuhelfen, der sich namentlich nach dem Schlusse der Gastrollen der Sontag[4] zeigen werde, und bemerkte, daß, wenn man zum Engagement von Operisten jemand absenden wolle, Herr Spontini nach seiner Stellung in der musikalischen Welt nicht wohl geeignet scheine, als Unterhändler zu dienen, weil er zu sehr die Aufmerksamkeit errege, und die Sänger um so höhere Anforderungen machen würden, wenn ein Mann seiner Kategorie sie aufsuche.«

Tatsächlich wurde auch aus dieser von Spontini beabsichtigten Reise nichts.

1 Georg Gern, 1801—1830, ein ausgezeichneter Baß.

2 Aug. Zschiesche geb. um 1800, früher Chorist der Berliner Oper, wirkte seit 1827 am Königsstädtischen Theater in Berlin, wurde im September 1829 für die Königliche Oper engagiert und blieb hier bis zu seiner Pensionierung am 1. Oktober 1861.

3 Josephine Schulze-Killitschgy geb. 1790, wirkte von 1813 bis Dezember 1831 an der Berliner Oper; sie war vor allem eine ausgezeichnete Koloratur-Sängerin, aber auch im dramatischen Fache thätig. So sang sie bei der ersten Berliner Fidelio-Aufführung am 11. Oktober 1815 die Titelrolle; auch war sie die erste Berliner »Eglantine« in der Euryanthe. Sie lebte bis 1. Januar 1880 (?).

4 Henriette Sontag sang 1830 14 mal an der Berliner Hofoper, betrat dann erst 1849 wieder die Bühne.

Wie wir sahen, sollte Graf Redern Vorschläge zu einer neuen Instruktion für Spontini machen. Er reichte sie dem Hausminister am 9. September 1830 ein; sein Entwurf fand aber nicht in allen Punkten die königliche Genehmigung.

Die neue Dienst-Instruktion für Spontini vom 8. Februar 1831 lautete:

»Nachdem des Königs Majestät es für angemessen erachtet haben, die über die amtlichen Verhältnisse des General-Musikdirektors Spontini sprechende Instruktion vom 26. September 1821, welche für besondere Umstände gegeben war, aufzuheben, so verordnen Allerhöchstdieselben mit Rücksicht auf den Inhalt der Artikel 1 und 3 des mit dem General-Musikdirektor Spontini abgeschlossenen Kontrakts vom 6. 20. August 1819 Folgendes über die amtliche Stellung desselben:

§ 1. Die Dienst-Obliegenheiten und Befugnisse des General-Musikdirektor Spontini bei den Theatern haben unter Oberleitung des General-Intendanten zum Gegenstand:

die spezielle Aufsicht und Leitung der Oper und der sonstigen musikalischen Leistungen des Opern-Personals, den Theater-Chor, die Kapelle, die Theater-, Gesang- und Musikschulen.

Er ist befugt und verpflichtet, in Beziehung auf diese, alles, wodurch die möglichste Vollkommenheit der öffentlichen musikalischen Darstellungen befördert wird, zu berücksichtigen.

§ 2. Zum besondern Wirkungskreis desselben gehören hienach

I. in der Oper:

a) die Verteilung der Gesang-Partien in seinen eigenen Opern unbedingt,

b) in Werken anderer Komponisten die Vorschläge zur Verteilung derselben,

c) das Beiwohnen der Proben aller Opern, soweit seine anderweitigen Geschäfte es zulassen,

d) die Bestimmung über Einlegung und Auslassung effektloser Musikstücke und fremder Gesangs-Nummern,

e) die Anordnung der scenischen Einrichtungen in seinen Opern mit Rücksicht auf den kassenmäßigen Zustand und die bestehenden Grundsätze; in andern Opern nach seinen von der General-Intendantur eventuell zu genehmigenden Vorschlägen,

f) die Vorschläge über Direktion der Opern für Kapellmeister, Musikdirektor und Konzertmeister, insofern er sie nicht selbst übernimmt,

g) Vorschläge zur Aufführung neuer Opern;

II. in Bezug auf den Theater-Chor:

a) die Aufsicht auf denselben und seine Ausbildung im allgemeinen,

b) die Prüfung und Anstellung der einzelnen Subjekte nach vorgängiger Anzeige an die General-Intendantur;

III. in Bezug auf die Kapelle:

a) die zweckmäßige Benutzung seiner Mitglieder nach ihren individuellen Eigenschaften und den Erfordernissen des Dienstes,

b) die Prüfung und der Vorschlag zur Anstellung neuer Mitglieder;

IV. in Bezug auf die Theater-Musikschulen[1]:

---

1) Vergleiche oben S. 257 Anmerkung. — Über die königliche Musikschule konnte

a) die Aufsicht auf Lehrmethode,

b) Prüfung und Zulassung der Schüler und Schülerinnen nach den bestehenden Gesetzen.

In allen übrigen Fällen tritt die Konkurrenz des General-Musikdirektors mit ein:

a) bei fremden Künstlern ohne Ruf, daß er sie prüfe und über ihre Zulassung oder Abweisung der General-Intendantur die nötige Anzeige mache,

b) bei Engagement, Gastrollen, Bewilligung, Verabschiedung von Künstlern der General-Intendantur Vorschläge zu machen, überhaupt alle ihm zweckmäßig erscheinende Veränderungen im Felde der Oper etc. bei derselben in Anregung zu bringen. Die General-Intendantur wird diesen Vorschlägen besondere Aufmerksamkeit widmen und zu ihrer Ausführung möglichst beitragen.

§ 3. Dem General-Musikdirektor soll endlich das Recht zustehen, dem nach diesen Bestimmungen ihm ebenfalls untergeordneten Personale Zurechtweisungen zu erteilen. Bei Vergehungen, auf welche bestimmte Strafen gesetzt sind, hat derselbe die Schuldigen der General-Intendantur zur Bestrafung anzuzeigen, welche darauf die gesetzlichen Verfügungen zu erlassen verpflichtet ist.

§ 4. Dem General-Musikdirektor zur Seite hat die General-Musikdirektion, bestehend aus den Kapellmeistern, Musikdirektoren und Konzertmeistern als Vorständen der Kapelle, in der bisherigen Art das Beste des Königl. Operndienstes wahrzunehmen und mit ihm gemeinsame Vorschläge zur Anschaffung neuer Opern etc. abzugeben. Der General-Musikdirektor kann Gutachten von ihr erfordern, und die General-Musikdirektion ist zur Ausführung der von ihm getroffenen Anordnungen verpflichtet.«

Vielleicht hätte diese neue Instruktion doch noch eine für Spontini günstigere Fassung gefunden, wenn er nicht zur Zeit ihrer Festsetzung in Paris gewesen wäre; wie wir wissen, hatte er sich ursprünglich nur auf zehn Jahre verpflichtet, in preußischen Diensten zu bleiben, der Termin war abgelaufen, ohne daß er den Vertrag selbst gekündigt oder gekündigt erhalten hätte. Als er Anfang April 1831 nach Berlin zurückkehrte, war er natürlich nicht sehr über seine neue Instruktion erfreut; da auch Graf Redern sich nicht immer an diese kehrte und öfters Maßregeln traf, bei denen er sich mit Spontini hätte in Verbindung setzen müssen, wurde das Hausministerium vielfach von beiden Parteien zur Schlichtung der Streitigkeiten, die sich bis in das Jahr 1832 hinzogen, angegangen.

In den Jahren 1833 und 1834 scheint es ziemlich friedlich zwischen dem General-Intendanten und dem General-Musikdirektor zugegangen zu

---

deren Leiter Möser am 27. Juni 1842 berichten: »Die königliche Musikschule besteht seit 23 Jahren, und es hat sich während dieser Zeit die große Nützlichkeit derselben dadurch genügend dargethan, daß beinahe die Hälfte der jetzt angestellten Mitglieder der Kapelle aus diesem Institute hervorgegangen ist«. Es bestand auch eine eigene Violoncell-Klasse; 1855 wurde eine Bläser-Klasse unter Wieprecht gebildet. Diese königliche Musikschule wurde 1876 auf Antrag ihres Leiters Hubert Ries aufgelöst, da sie durch die königliche Hochschule für Musik, das Stern'sche Konservatorium u. s. w. überholt und überflüssig geworden war.

sein; im August und September des letzteren Jahres war Spontini auf Reisen, um neue Kräfte für die Berliner Oper zu gewinnen. Nach seiner Rückkehr aber gingen die Spannungen wieder los, die 1835 einen solchen Grad annahmen, daß der gegen Spontini so sehr nachsichtige König sich am 9. Juli 1835 verbat, mit Einzelheiten der Streitigkeiten belästigt zu werden, und Spontini bedeutete, daß er keinen Grund habe, sich über die Nichteinhaltung seines Kontraktes zu beschweren, zumal er seinerseits die ihm in Bezug auf Opern-Komposition auferlegten Pflichten nicht erfüllt habe.

Daß Spontini sich allmählich die Gunst seines königlichen Herrn zu verscherzen anfing, geht auch aus der Kabinetsordre vom 9. Januar 1836 hervor; darin heißt es unter anderm:

»Ich will Ihnen wegen der Vermögens-Verluste, welche Sie nach Ihrer Eingabe vom 26. Dez. v. J. erlitten haben, meine Teilnahme zwar nicht versagen, sie enthalten indessen für Mich keine Veranlassung, zur Minderung derselben beizutragen, da Ihnen von dem, was kontraktmäßig Ihnen zugestanden wurde, nichts entzogen worden ist. Gegen die Aufführung der Oper »Agnes von Hohenstaufen« habe ich mich nicht erklärt; nur in der Bestimmung der Zeit der Aufführung habe ich der neuen Oper vor der älteren den Vorzug gegeben ... Sollten Ihnen Gerüchte zugekommen sein, als wäre ich gegen große Opern überhaupt und namentlich gegen die von ihnen komponierten eingenommen, so mögen Sie sich damit beruhigen, daß ich jene Gerüchte als Unwahrheit bezeichne. Es sind daher auch keine Gründe vorhanden, welche Ihnen die Kraft rauben könnten, sich dienstlich mit neuen Produktionen Ihres Talents zu beschäftigen.«

Tatsächlich ging Spontini, nachdem »Agnes von Hohenstaufen« völlig umgearbeitet war, nochmals an die Oper »Milton«; am 9. Mai 1837 schreibt er darüber an den Grafen Redern:

«Dépuis la première présentation que j'eus l'honneur de vous faire le 16 mars dernier de mon nouvel opera »Miltons Tod und Busse für Königsmord«, dont vous avez lu dépuis une partie du premier acte et tout le 3^{me} ou 4^{me} à l'effet de prendre date de son inscription sur vos régistres pour la priorité de répresentation sur les théatres royaux avant tous autres ouvrages lirico-dramatiques, tragédies, drames etc. qui pourraient vous être présentés sur la révolution d'Angleterre du 17^{me} siècle, sur le regicide de Charles 1^{r}, sur le protectorat de Cromwell et le retablissement de Charles II, sur Milton et sur des cérémonies expiatoires, couronnements de monarques etc. j'ai eu à ce sujet plusieurs conversations avec Mr. le professeur Raupach, et surtout dimanche dernier, qui a bien voulu me déclarer et protester fermement, qu'il n'a aucun projet actuellement de travailler sur aucun des sujets ci-dessus indiqués, et que de sa part je n'aurai nul motif d'entraves ni de concurrence ni de ressemblance à tout ce que je lui ai participé depuis quelques mois sur tout ceci.

«Par consequent je vous prie, Monsieur le Comte, de me donner votre déclaration officielle par écrit au sujet de la sudite priorité, comme vous m'en

avez déja exprimé votre contentement du sujet et du poème de cet opera, que je me propose de faire répresenter dans l'hiver de 1838.»

Bereits am nächsten Tage erklärte sich der Intendant mit der Inscenesetzung von »Milton« im Winter 1838 für einverstanden und versprach, daß vor Aufführung dieser Oper weder ein musikalisches noch ein recitierendes Werk ähnlichen Inhalts aufgeführt werden solle.

Einen ärgerlichen Zwischenfall gab es noch im Jahre 1837 wegen der Freibillete[1], die Spontini's Diener verkauft hatte, wobei nicht ganz klar war, ob sein Herr nicht doch daran beteiligt war. Dieser befand sich nämlich seit 1830 in großer Geldverlegenheit; am 28. August 1837 wurde ihm vom König die Rückzahlung der letzten Rate (1000 Thaler Gold) eines Vorschusses, den er damals erhalten, erlassen. Viel böses Aufsehen machte auch das Pasquill eines Studenten Thomas, der freilich schließlich alle Anschuldigungen gegen Spontini zurücknehmen mußte.

Trotz des dadurch bereiteten Ärgers arbeitete dieser doch an der Oper »Milton oder Die Buße« weiter; am 16. Dezember 1837 überreichte er dem Herrn General-Intendanten im Manuskript den Text zur Oper »Die Buße«, welche er zu komponieren beabsichtige. Der Herr General-Intendant erklärte sich mit der Wahl des Stoffes ganz einverstanden, doch wurde beschlossen, das Gedicht zuvor zur Kenntnis Sr. Majestät des Königs zu bringen. Im Jahre 1838 erbat sich Spontini 2000 Taler zu einer Reise nach England und Schottland, um dort an Ort und Stelle Studien für seine neue Oper »Die Stuarts«, wie er jetzt »die Buße« nennen wollte, machen zu können. Diese Bitte wurde ihm aber nicht erfüllt, zumal da das ganze Sujet (von Sobernheim nach einem Raupach'schen Entwurf) nicht die königliche Billigung fand; zugleich wurde am 3. Juli 1838 dem Grafen Redern befohlen, »von dem Gedichte der erwähnten neuen Oper, auch wenn dasselbe umgearbeitet werden sollte, die genaueste Kenntnis zu nehmen und darauf zu halten, daß ... sowohl in der Tendenz des Operngedichtes im allgemeinen als in den einzelnen Stellen und Situationen nichts Unangenehmes vorkomme.« Trotzdem ging Spontini auf eigene Kosten nach England; er blieb im ganzen vom 14. Juni 1838 bis 16. August 1839 von Berlin fort, da sein Urlaub verlängert wurde.

Gleich nach seiner Rückkehr geriet er wieder in Reibereien mit dem Oberschenk von Arnim, der damals den Grafen Redern vertrat, namentlich wegen des Erwerbs der Oper »Der Feensee« von Auber[2]. An der neuen Oper scheint er dann fleißig gearbeitet zu haben, wenigstens sollen am 5. Mai 1840 große Partien fertig gewesen sein, doch überreichte er

1) Bei jeder Aufführung einer seiner Opern erhielt Spontini 25 Freikarten.

2) Diese Oper Auber's ist seit dem 14. Oktober 1840 mehr als 160 mal in Berlin aufgeführt worden.

erst am 27. Mai 1840 dem Grafen Redern den Text der dreiaktigen Oper »Das verlorene Paradies«, einer völligen Umarbeitung der Oper »Die Stuarts«. Der Regisseur Baron von Lichtenstein, der den Text zu begutachten hatte, sagt darüber, es dürfte kaum möglich sein, »ein passenderes Opernbuch für die grandiose Gattung Spontini'scher Musik zu finden als das vorliegende.«

Statt aber seine Zeit nur auf Fertigstellung dieser Oper, die er für März 1841 angekündigt hatte, zu verwenden, brach er wieder alle möglichen Streitigkeiten mit Graf Redern vom Zaune; als er sich wieder einmal Beschwerde führend an den (neuen) König — sein alter Gönner Friedrich Wilhelm III. war am 7. Juni 1840 verstorben — gewandt, forderte dieser vom Graf Redern Bericht ein. Unter dem 26. November 1840 schrieb dieser:

»Wenn der p. Spontini in diesem Gesuche vorzugsweise darüber Beschwerde führt, daß das meiner Leitung anvertraute Institut den Werken deutscher Komponisten nicht den verdienten Anteil widme, so wird das Unwahre dieser Angabe am thatsächlichsten dadurch bewiesen, daß seit dem Jahre 1828, wo ich mein Amt antrat, nicht allein die Werke aller nur irgend bedeutender deutscher Tondichter zur Aufführung gefördert, sondern den Bestrebungen jüngerer Talente aufmunternder Anteil gewidmet worden ist. Die größten deutschen Tondichter neuerer Zeit, Beethoven und K. M. v. Weber, lebten nicht mehr, als ich die Leitung der Königl. Bühne übernahm, aber Spohr's Faust, Rieß's Räuberbraut, Marschner's Templer und Jüdin, Hans Heiling, Falkners Braut, Reißiger's (Felsen) Mühle von Estallières, Hummel's Mathilde von Guise, Meyer Beer's Robert der Teufel, Wolfram's Bergmönch, Schloß Candra, Drakaena, Löwe's Die drei Wünsche, Lindpaintner's blühende Aloe, Rosenmädchen, Macht des Liedes, Lortzing's Czaar und Zimmermann, die beiden Schützen kamen zur Aufführung, ebenso die Versuche jüngerer Talente wie Arnold[1], Truhn[2], Kücken[3], Lauer[4], Eckert[5], Schmidt[6].

»Soviel mir bekannt, waren es die Opern »Alfred der Große« von J. P. Schmidt[7], welche nur zweimal gegeben wurde, und »Die deutschen Herren von Nürnberg« von Baron v. Lichtenstein[8], die schon nach der ersten Aufführung vom Repertoir gänzlich verschwand, denen der p. Spontini eine besondere Teilnahme widmete, wie er denn außer seinen eigenen Werken nur »Armida« und »Don Juan« dirigiert[9] hat. Sehr selten

---

1) Arnold's Oper »Treue« kam 1832 zweimal zur Darstellung.

2) Truhn's Oper »Trilby« 1835 zweimal.

3) Kücken's »Flucht nach der Schweiz« von 1839—1841 zwölfmal.

4) Lauer's Oper »Orakelspruch« 1832 zweimal.

5) Eckert's Oper »Kätchen« 1837 dreimal. »Der Laborant im Riesengebirge« 1838 zweimal.

6) Ist hiermit der Ballett-Komponist H. Schmidt oder der bald genannte J. P. Schmidt gemeint? 7) 1830. 8) 1834.

9) Ist doch nicht ganz richtig: so hat Spontini am 12. Januar 1829 die erste Aufführung der von Kapellmeister Schneider einstudierten »Stummen von Portici«.

hat er die Proben der Opern besucht, noch viel weniger sie geleitet, und die von dem Erfolge am meisten gekrönten sind lediglich durch die Sorgfalt der Kapelldirigenten, des verstorbenen Kapellmeisters Schneider[1]) und des Kapellmeisters Henning[2]) in die Scene gegangen. Ebenso war es in früheren Jahren der Fall. Aus dem Munde des verewigten Grafen Brühl weiß ich, und die Akten bestätigen das Gesagte vielfach, mit welchen Mühen es verbunden war, Werke bedeutender lebender Komponisten zur Aufführung zu bringen. Namentlich war das mit Weber's Opern der Fall[3]), und der glückliche Erfolg seines »Freischützen«, der mehr als eine Oper bei dem Publikum Eingang fand, dessen zweihundertste Vorstellung seit seinem Erscheinen im J. 1821 bevorsteht — ein in der Theatergeschichte höchst seltenes Ereignis — hat der Kasse die höchste Einnahme gebracht gleich Mozart's »Zauberflöte« und »Don Juan«. Diese Eifersucht des Spontini machte, daß Weber's »Oberon«, welcher schon im Jahre 1826 erschien, erst 1828 zur Aufführung gelangen konnte.

»In allen Fällen, wo das Gutachten der General-Musik-Direktion sich nicht für ein Werk aussprach, ist solches immer von Seiten der General-Intendantur dem Komponisten zurückgestellt worden; niemals ist dies aber durch den Spontini selbst geschehen, wie dieser es in seinem Immediatgesuche nunmehr angiebt. Hätte die Verwaltung aber auf die Vorschläge des General-Musikdirektors Spontini warten wollen, so wäre das Repertoir gewiß außer dessen eigenen Werken niemals mit einer Oper von Meyer Beer[4]), Auber, Bellini oder Donizetti bereichert worden.«

In seinen weiteren Ausführungen geht nun Graf Redern auf die einzelnen Opern ein, deren Fehlen im Repertoir von Spontini tadelnd dem König berichtet worden war. Uns dürfte daraus etwa Folgendes interessieren:

»Die Spohr'sche Oper »Der Alchymist« ist von dem Komponisten schon 1827 dem Grafen Brühl zur Aufführung übersandt worden. Als der General-Musikdirektor Spontini sie aber zur Prüfung erhielt, drang er darauf, sie dem Spohr zurückzuschicken und ihn dabei aufzufordern, den Text zu ändern. Darüber fühlte sich Spohr verletzt, und so unterblieb die Aufführung gänzlich.

---

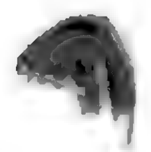
am 6. November 1826 die 100. Aufführung des »Freischütz«, 1828 »die Abenceragen« von Cherubini geleitet.

1 Georg Abraham Schneider, ursprünglich Kammermusiker (Waldhornist), seit 5. April 1820 Musikdirektor, doch mit der Verpflichtung nötigenfalls Solopartien auf dem Waldhorn im Orchester zu übernehmen, seit 5. Juli 1825 Kapellmeister, 1. April 1838 pensioniert, gestorben 19. Januar 1839.

2 K. W. Henning, ein sehr tüchtiger Geiger, war vom Juli 1823 bis April 1826 Kapellmeister am Königstädtischen Theater, trat auf Spontini's Wunsch dann als Konzertmeister in die Königliche Kapelle wieder ein, wurde am 21. April 1836 Musikdirektor, 30. Oktober 1840 Kapellmeister; pensioniert 1. April 1848.

3 Vergleiche hierzu oben S. 262 und 271.

4 Meyerbeer's »Emma von Resburgo« war 1820 vor Spontini's Amtsantritt aufgeführt worden; der »*Crociato*« gelangte (übrigens auf Meyerbeer's Wunsch) gar nicht, der »Robert« 1832, die »Hugenotten« (erste Pariser Aufführung 1836) erst 1842 nach Spontini's Abgang zur Aufführung in Berlin.



Digitized by Google

»Die Oper »Das Nachtlager von Granada« von Kreutzer ist von dem Komponisten nur allein dem Königstädter Theater zur Aufführung übersandt. Der Intendantur Ew. Königl. Majestät Theater ist daher ein Mangel an Anteil für dieses Werk nicht vorzuwerfen, zumal dessen Opern »Libussa« und »Cordelia« auf der Königl. Bühne aufgeführt[1]) worden sind . . .

»Das neuerdings von Spontini dringend empfohlene Singspiel des Baron v. Lichtenstein »Der Hofbarbier«, dessen er in seinem Immediat-Gesuch gleichfalls erwähnt, wird später zur Aufführung[2]) kommen, wobei ich nur wünschen kann, daß es einen günstigeren Erfolg haben möge als seine Oper »Die deutschen Herren von Nürnberg«, welche mit großen Kosten in Scene ging, und ebenso wie seine früheren Singspiele »Singethee und Liedertafel« und »Die drei Pagen« bei der Aufführung gänzlich durchfielen. Warum aber empfiehlt der General-Musikdirektor Spontini nicht »die Hugenotten«[3]) von Meyer Beer, »Hans Sachs«[4]) von Lortzing, »die Genueserin«[5]) von Lindpaintner, die überall Anerkennung finden, und die wir notwendig geben müssen?

»Schließlich erlaube ich mir Ew. Königl. Majestät ehrerbietigst zu bemerken, daß der p. Spontini, dessen geniales Talent als Komponist der Vestalin, des Cortez und der Olympia, wie seiner später für Berlin geschriebenen Opern Nurmahal, Alcidor, Agnes stellenweis ich vollkommen anerkenne, dessen genauer und umsichtiger Direktion seiner Opern ich alle Gerechtigkeit widerfahren lasse, für eine deutsche geschäftliche Verwaltung als italienischer Franzose gar nicht geeignet ist. Zu leidenschaftlich und von augenblicklichem Haß und Liebe für oder wider die Menschen eingenommen, sind alle geschäftlichen Berührungen mit ihm sehr schwer, oft ganz unmöglich, weil seine übergroße Eitelkeit ihn fast unzurechnungsfähig macht und ihm dann neben sogenanntem Geist leider die gesunde Vernunft ganz abgeht.

»Nach seiner Dienst-Instruktion soll er nur Vorschläge machen, und der General-Intendant ist verpflichtet, diesen Vorschlägen die möglichste Aufmerksamkeit zu schenken.

»Damit begnügt er sich aber nicht, erkennt den Chef niemals als solchen an und verlangt, daß seinen augenblicklichen Launen stets unbedingt Folge gegeben werde. Darüber geht aber das Institut zu Grunde . . . Soll aber die Sache noch einigermaßen erhalten werden, so muß sich der p. Spontini fügen und bei seiner ihm durch Kontrakt und Instruktion angewiesenen Wirksamkeit sich begnügen. Will er bei seiner übertriebenen Vornehmheit das aber nicht, so mag er auf die mir oft geäußerte Idee *de demander au roi une pension* . . . zurückkommen, und Ew. Königl. Majestät haben dann die Wahl unter den Hofkapellmeister Meyer Beer[6]), Men-

1) Die romantische Oper »Libussa« wurde nur im Dezember 1823 dreimal, »Cordelia« nur 1827 zweimal aufgeführt.

2) Kam doch nicht zur Aufführung.

3) Erste Berliner Aufführung nach Spontini's Beseitigung am 20. Mai 1842.

4) Erste Berliner Aufführung nach Spontini's Abgang 5. August 1841 (nur zweimal gegeben).

5) Kam in Berlin überhaupt nicht zur Aufführung.

6) Meyerbeer erhielt nach der erfolgreichen Berliner Aufführung seines »Robert« 1832 den Titel eines königl. Preußischen Hof-Kapellmeisters.

delssohn und Lindpaitner, drei anerkannt tüchtigen und genialen Preußen, oder unter talentvollen Leuten wie Reißiger, Löwe, Lortzing, Marschner, Lachner, Kreutzer. Alle ohne Unterschied haben sich wiederholt erboten, sobald Spontini Berlin verläßt, in Ew. Königl. Majestät Dienste an die Spitze der Kapelle zu treten. Sie sind überdies Deutsche und nebenbei vernünftige und verträgliche Menschen, mit denen man das Wohl der Sache ohne Hader und Ärger zu fördern hoffen darf.«

Auf diesen Bericht, der durchaus sachgemäß war, erhielt Graf Redern unter dem 6. Dezember 1840 folgende Antwort:

»Des Königs Majestät haben Sich . . . überzeugt, daß die der Königl. General-Intendantur der Schauspiele Seitens des General-Musikdirektors Spontini gemachten Vorwürfe wegen Zurücksetzung der dramatischen Werke deutscher Musiker nicht begründet sind, äußerten aber bei dieser Gelegenheit, daß von dem großen Schatz älterer, schöner Opern gar viele mit Unrecht vom Repertoir verschwunden seien. So beispielsweise Oedip von Sacchini [1], Didone abandonata von Piccini, der Zauberwald nebst anderen Kompositionen von Righini, die Salieri'schen Opern u. d. m., alles Meisterwerke, die es sehr verdienen, wieder auf die Bühne gebracht und nicht durch neuere Kompositionen verdrängt zu werden, welche ihnen an Wert gar weit nachstünden.«

Als in einem Artikel der »Zeitung für die elegante Welt« (1840, Dezember 28/29) behauptet wurde, daß Spontini künftig durchaus dem Grafen Redern unterstellt sein sollte, brachte jener eine sehr unglücklich abgefaßte Erklärung [2] in die »Allgemeine Leipziger Zeitung« (20. Januar 1841), daß er seine Stellung aufgeben würde, wenn er nicht gegen Redern Recht bekäme. Die Folge davon war, daß gegen ihn eine Anklage wegen Majestäts-Beleidigung erhoben und ihm eine Rüge [3] vom König erteilt wurde; auch brachte diese »Gesetz und Anstand verletzende Erklärung« im Publikum eine solche Erbitterung hervor, daß die Polizei Störungen befürchtete, falls Spontini am 5. Februar die Oper »Iphigenia« dirigieren würde; sie bat daher die Intendanz, einen Stellvertreter zu ernennen, was auch geschah.

Der König war trotz allem gegen Spontini sehr wohlwollend: er setzte am 5. Februar 1841 eine Kommission ein, welche dessen Be-

---

1) Der »Oedipos in Colonos« von Sacchini war von 1797 bis 1825 47 mal gegeben worden, erschien aber trotz dieses Wunsches des Königs ebenso wenig wieder auf der Bühne wie Piccini's »Dido« (von 1799—1808 25 mal gegeben) oder Righini's »Zauberwald« (von 1811—1813 6 mal gegeben).

2) Spontini sagte darin, daß der Fall unmöglich sei, daß der König sich zu gunsten Rederns gegen ihn entscheide, »denn er würde die Unterschrift und das geheiligte Wort zweier Preußischer Könige kompromittieren«.

3) Die Kabinetsordre vom 5. Februar 1841 schließt mit den Worten: »Ich kann nur annehmen, daß eine leidenschaftliche Aufwallung Sie dazu veranlaßt hat, eine Taktlosigkeit zu beweisen, deren Rüge ich gern überhoben geblieben wäre und vor deren Folgen ich Sie nicht schützen kann.«

schwerden untersuchen und darüber entscheiden sollte. Die Mitglieder dieser Kommission waren: der Wirkl. Geheime Rat von Massow (Vorsitzender), der Geheime Ober-Tribunalsrat von Winterfeld, der Professor von Naumann und der Geheime Ober-Finanzrat von Grunenthal. Diese Kommission übersandte Spontini's Beschwerden zunächst dem Graf Redern; uns interessiert vor allem der 5. Punkt »es habe ein Kontraktbruch stattgefunden, indem ihm die Handlungen und Texte (Gedichte) nach Art. 3 seines Kontraktes von der General-Intendantur nicht wären zur Komposition neuer Opern geliefert worden.« Damit begründete Spontini auch die Forderung von Schaden-Frsatz dafür, daß ihm die durch den Kontrakt zugesicherte Gratifikation von 1050 Talern für die erste Aufführung jeder neuen Oper entgangen und ihm auch der Vorteil benommen sei, den er durch Verkauf der Partituren an andere Theater und an Kunsthandlungen gehabt haben würde und welchen er für jede neue Oper auf 3000 Taler berechnet.« Er forderte überhaupt einen Schaden-Ersatz von 46,850 Talern.

Mit Recht betonte Graf Redern in seiner Gegenschrift, daß von einer Verpflichtung Spontini's »nur diejenigen Texte zu komponieren, welche ihm die Intendantur übersenden würde« in jenem Kontrakt nicht die Rede sei, was auch aus § 5 hervorgehe. Im Hinblick auf die Komposition der Oper »Agnes von Hohenstaufen«, zu der Spontini im ganzen 12 Jahre gebraucht, sagt Graf Redern:

»Wollte man noch Beweise suchen, daß es ihm auch im Besitze der trefflichsten Texte dennoch nicht möglich gewesen sein würde, den Verbindlichkeiten nachzukommen, zu denen er sich beim Abschluß seines Kontrakts verpflichtet hat, die Geschichte der Komposition dieser einen Oper würde dies vollständig bestätigen.«

Da ... dem p. Spontini die Wahl gelassen war, wenn er geeignete Texte fände, sie zu komponieren, so konnte es ihm nicht schwer werden, zumal er vor seiner Ankunft, wie der Kontrakt besagt, bereits in Frankreich mit Dichtern wegen Komposition einiger Opern Verbindlichkeiten eingegangen, ihre Aufführung hier zu bewerkstelligen. Bereits im Jahre 1822 empfahl der verewigte Graf Brühl dem Spontini das Trauerspiel »Das Kreuz an der Ostsee« von Werner als zur Bearbeitung eines für die Oper geeigneten Stoffes, und der Prediger Hauchecorne wurde beauftragt, es für ihn zu übersetzen. Eine Korrespondenz mit Goethe, welche sogar zum Druck befördert ist (Dorow, Denkwürdigkeiten), beweist, daß Spontini schon seit vielen Jahren im Besitz eines vortrefflichen Operngedichts von Jouy sich befindet, *»les Athéniennes«* betitelt ...[1]).

»Erwägt man, wie viele Jahre über die Schöpfung dieser[2]) Werke hingegangen und gedenkt man seiner öfteren Reisen, so läßt sich wohl nicht

1) Die Kosten der szenischen Einrichtung von Olympia, Nurmahal, Alcidor und Agnes von Hohenstaufen gibt Graf Redern auf 88213 Taler an.

2) Nämlich Nurmahal, Alcidor und Agnes.

begreifen, womit derselbe seine Forderung auf Schaden-Ersatz begründen will; denn daß er nicht imstande gewesen wäre, jährlich, wie es in seiner Angabe doch zu liegen scheint, ein Werk von dem Umfange, wie diese drei Opern zu komponieren — denn Olympia, zu deren Vollendung 10 Jahre nötig waren, war schon vor seiner Ankunft in Paris gegeben — unterliegt nach dem, was wir hier erlebt, wohl keinem Zweifel. Wenn er aber hierbei anführt, daß ihm dadurch auch der Vorteil genommen sei, den er durch Verkauf an andere Theater und Kunsthandlungen gehabt haben würde, so widerlegt sich dies von selbst genügend dadurch, daß mit Ausnahme der Oper Olympia, welche, wie ich weiß, nur in Darmstadt und Dresden gegeben worden ist, weder Alcidor, Nurmahal noch Agnes von Hohenstaufen auf irgend einer europäischen Bühne zur Aufführung gekommen sind . . .«

Noch bevor die Kommission ihre Arbeit beendigt hatte, war Spontini vom Kammergericht zu einer neunmonatlichen Festungsstrafe verurteilt worden. Er appellierte gegen dieses Urteil und beschloß, da das Gerücht verbreitet war, er sei seines Amtes enthoben, am 2. April den »Don Juan« zu dirigieren und ließ sich auch nicht zurückhalten, als die Polizei darauf aufmerksam machte, daß Ruhestörungen zu befürchten seien. Diese trafen auch ein. Mit Mühe gelang es Spontini, die Ouverture wenigstens zu Ende zu bringen; dann mußte er den Rufen »Hinaus« Folge leisten.

Unter dem 10. Juli 1841 erteilte dann der König dem General-Musikdirektor Spontini, »nachdem die Kommission ihr Geschäft vollendet hat und auch bei der vom Kammergericht eröffneten Untersuchung seine Anwesenheit nicht mehr erforderlich sein wird, einen siebenmonatlichen Urlaub.« Aber erst am 31. August reiste Spontini ab, nachdem er noch die niederschmetternde königliche Kabinetsordre vom 25. August erhalten. Sie lautete nämlich:

»Die generelle Beschwerde betr., daß die Dienst-Instruktion vom 8. Febr. 1831 die Kontrakts-Bestimmungen von 1819 verletze, so kann ich mich nur für die Majorität der Kommission dahin entscheiden, daß dies keineswegs der Fall sei[1] . . . .

»Alle Geldforderungen, welche der p. Spontini deshalb macht, weil angebliche Kontrakts-Bestimmungen nicht gehalten worden sind«, sollen »hier nicht entschieden, sondern derselbe damit zum Wege Rechtens verwiesen werden«. . .

»Aber nicht allein die Erörterung einzelner Beschwerdepunkte lag in dem der Kommission geschehenen Auftrage; es kam auch auf die Darstellung des ganzen Geschäfts-Verhältnisses und auf Angabe der Mittel an, ein besseres zu begründen. Die Resultate haben ergeben, daß bei der Individualität des Spontini nach 20jähriger Erfahrung sich nicht hoffen läßt, ein friedliches Verhältniß bestehen zu sehen, durch welches allein ein gemeinsames, heilbringendes Einwirken zum Besten des musikalischen Instituts der Schauspiele sich würde erwarten lassen. Ich habe daher beschlossen, den p. Spontini aller der Verbindlichkeiten zu entlassen, welche ihm durch den

1. Überhaupt wurden die meisten speziellen Klagen als erledigt angesehen.

Kontrakt von 1819 und die Instruktionen von 1821 und 1831 auferlegt worden sind, und mithin alles zu lösen, was ihn bisher mit der General-Intendantur Meiner Schauspiele in Verbindung gesetzt hat. Alles, was p. Spontini bisher an Geldvorteilen und Titelverleihung aus den kontraktlichen Bestimmungen bezogen und sich zu erfreuen gehabt hat, soll ihm verbleiben, und er soll in dem, was er jetzt bezieht, in nichts geschmälert werden. Seine ganze Muße soll er der Komposition widmen, und Ich kann nur annehmen, daß erstere wohlthätig auf letztere einwirken werde, da von nun an alle Reibungen und die mannigfaltigenden Beschwerden wegfallen werden, welche die Leidenschaften aufregten und dem Geiste die Ruhe nahmen, die zur Hervorbringung genialer Werke durchaus erforderlich ist. Ich rechne hierbei auf Spontini's volle Dankbarkeit, indem Ich seine Bitten vom 2. Juli 1824 an des hochseligen Königs Majestät in Erfüllung gehen lasse, welche dahin gingen, ihn mit Entbindung von allen übernommenen Verpflichtungen der Ruhe musikalischer Komposition zu überlassen. Seine neuen Kompositionen werden mir sehr willkommen sein. Es versteht sich von selbst, daß er diese zu dirigieren berechtigt ist; sollte er auch vorzugsweise Opern anderer Komponisten einzustudieren und zu dirigieren wünschen, so hat er dies gegen den General-Intendanten der Schauspiele auszusprechen und sich darüber mit ihm zu vereinigen.«

Am 10. Dezember 1841 kehrte Spontini von Paris wieder nach Berlin zurück, am 23. Dezember zog er seine Geldansprüche zurück. Auch die zweite Instanz entschied in dem Majestäts-Beleidigungs-Prozesse gegen ihn. Doch König Friedrich Wilhelm IV. begnadigte ihn. Der folgende Wortlaut der betreffenden Kabinetsordre vom 14. Mai 1842 dürfte von besonderem Interesse sein:

»Das zweite kammergerichtliche Erkenntnis in Ihrer Untersuchungssache hat das erste, auf neunmonatlichen Festungsarrest lautende bestätigt, und Sie würden diese rechtskräftig gewordene Strafe erdulden müssen, wenn Ich mich nicht bewogen fände, sie Ihnen in Gnaden zu erlassen. Diese Begnadigung soll nicht als eine Rechtfertigung Ihres Benehmens angesehen werden, vielmehr halte ich die Straferkenntnisse vollkommen gerechtfertigt, und, wenn Ich Sie von den Folgen der letzteren befreie, so haben Sie dies Meinem Anerkenntnisse Ihres durch Meisterwerke wohl erworbenen künstlerischen Rufes zu verdanken . . .

»Wenn Sie bisher durch die Erwartung des Ausgangs Ihres Untersuchungs-Prozesses bestimmt worden sind, Ihr hiesiges Domizil beizubalten und sich den Obliegenheiten auswärtiger Amtsverhältnisse und wissenschaftlicher Verbindungen zu entziehen, so werden Sie jetzt frei über Ihre Zeit disponieren können, indem Sie das, was Sie bisher in Ihrem Amte bezogen haben, fortgesetzt beziehen werden und dieses durch die Verlegung Ihres Domizils ins Ausland in keiner Art geschmälert werden soll. Bleiben Sie aber in Berlin, so würde die Art der Thätigkeit, welche Ich Ihnen in der . . . Ordre vom 25. Aug. v. Js. vorbehalten habe, nur dann eintreten können, wenn Sie den speziellen Auftrag dazu von Mir erhalten haben.«

Ein weiterer Beweis der königlichen Gnade war, daß Spontini im

Digitized by Google

Juni 1842 einen Vorschuß von 6000 Thalern erhielt, der vom 1. Januar 1843 ab durch jährliche Raten von 2000 Thalern durch Gehaltsabzüge zu decken war; von diesem Zeitpunkte an wurde Spontini unmittelbar aus der Kronfideikommiß-Kasse besoldet.

Gegen Ende Juli verließ er Berlin, um erst im August 1847 dahin auf kürzere Zeit zurückzukehren. Der König empfing ihn huldvollst und bestimmte nach seiner Abreise durch Kabinetsordre vom 11. Oktober 1847, daß die Opern Nurmahal, Cortez und Vestalin im kommenden Winter unter Spontini's eigener Leitung wieder gegeben würden.

Als aber der Intendant von Küstner[1], der Nachfolger des Grafen Redern, deswegen mit Spontini korrespondierte, ließen Inhalt und Fassung von dessen Antwortschreiben besorgen, daß er »hieselbst eine Stellung und Wirksamkeit einzunehmen« beabsichtige, welche durch den ihm auf seinen Wunsch erteilten königlichen Auftrag keineswegs begründet war. Der König wünschte daher, daß Spontini in Kenntnis gesetzt würde, daß es keineswegs Absicht sei, »ihn hieselbst seine Funktionen als General-Musikdirektor wieder antreten zu lassen, sondern daß sich seine Wirksamkeit vielmehr nur auf das Einstudieren und Dirigieren der genannten Opern erstrecken solle und sich daher innerhalb der Grenzen halten müsse, welche anderen Komponisten in solchen Fällen gezogen werden.«

Aber auch hierzu kam es nicht, da Spontini den Winter 1847/48 krank war und im Jahre 1848 zu seiner alten langjährigen Kurzsichtigkeit noch durch Schwerhörigkeit betroffen wurde. Er verbrachte seine letzten Lebensjahre in Italien und starb in seinem Geburtsorte Majolati am 14. Januar 1851.

Zum Schluß noch einige Worte über den sogenannten Spontini-Fonds. Unter dem 5. April 1826 hatte sich Spontini an König Friedrich Wilhelm III. mit folgender Bitte bezüglich des ihm kontraktmäßig zustehenden jährlichen Benefiz-Konzertes gewandt:

»*J'ose supplier Votre Majesté, Sire, de vouloir bien m'autoriser à rénoncer pour tout jamais à ce benefice stipulé dans mon contrat et à statuer par un ordre de cabinet, si telle était Son auguste volonté, que je donne de fondation tous les ans, le Busstag, un concert spirituel le plus convenable et le plus productif possible, dont la recette brute soit versée dans une caisse ad hoc, pour servir aux augmentations annuelles, aux gratifications et aux secours en faveur des membres de la chapelle royale et des choeurs surtout, dont je ne saurais jamais assez exposer à la bonté généreuse et compatissante de Votre Majesté la plus grande et la plus urgente necessité . . .*«

Der König wollte zunächst nicht auf Spontini's Wunsch völlig eingehen; am 10. April ließ er ihm antworten:

1) Karl Theodor von Küstner (geb. 1784) war Leiter der Königlichen Schauspiele von 1842–1851; sein Vorgänger, der Graf Redern erhielt nunmehr die neugeschaffene Stellung eines General-Intendanten der Königlichen Hofmusik.

»Je n'accepte que pour le jour de pénitence prochain Votre offre de faire verser la recette brute de Votre concert dans une caisse au benefice des membres de la chapelle et des choeurs comme suffisant, pour refuter le faux bruit, que Vous n'eussiez hâte de retour à Votre poste qu'à cause de ce concert. Quant à l'avenir je ne veux pas agréer Votre renonciation à un revenu, qui Vous est assuré par Votre contrat qu'en tout que Vous jugiez à propos de l'assigner à un emploi si honorable.«

Aber Spontini bestand auf seinem Plan, ein ständige Wohlfahrts-Einrichtung zu stiften, so daß der König dann durch Kabinetsordre vom 17. Mai 1826 seine Zustimmung wie folgt erklärte:

»Quoique d'après la teneur de Votre engagement l'emploi de la recette de Votre concert ne depende que de Vous, je veux bien attendre pour la disposition sur la somme de 1500 Thaler le projet réglementaire que Vous desirez soumettre à ma sanction.«

Ein Statuten-Entwurf Spontini's fand aber nicht die Billigung der General-Intendantur und auch nicht des Hausministeriums; nachdem gewisse Abänderungen vorgenommen waren, fand das Reglement für den Spontini-Fonds die königliche Genehmigung am 17. Oktober 1826[1]. Die wesentlichsten Paragraphen dieses Reglements waren folgende:

§ 1. »Aus den Einkünften des dem Herrn General-Musikdirektor Spontini kontraktmäßig zustehenden jährlichen Konzerts am Bußtage ist, nachdem er auf solches mit Allerhöchster Genehmigung verzichtet hat, nach seinem Antrage zum Besten des bedürftigen Theater-Personals, namentlich des Orchester- und Chor-Personals eine Unterstützungskasse gestiftet und derselben mit Allerhöchster Genehmigung der Name »Spontini-Fonds« beigelegt worden.

§ 2. In diesen Fonds fließen außer jenen Einkünften die Geldstrafen des gesamten Theater-Personals ohne Ausnahme und ohne einen Unterschied, und die Bestimmung der bisherigen Strafkasse, hülflose reisende Theater-Personen zu unterstützen, wird auf die Unterstützungskasse mit übertragen.

§ 3. Zur Verwaltung der Kasse wird ein Ausschuß errichtet...

§ 12. Dem Hausministerium ist es übertragen, etwa entstehende Differenzen über die Ausführungen vorstehenden Reglements definitiv zu entscheiden und etwaige Ergänzungen zu erlassen.«

Einen keineswegs guten Eindruck machte es, daß Spontini wiederholt sich nicht über die Verwendung der Einnahmen dieses Fonds zu den Stiftungs-Zwecken durch ausreichende Belege ausweisen konnte und mit der Einlieferung mancher Konzert-Einnahme an die Kasse im Rückstande blieb. König Friedrich Wilhelm III. bestimmte schließlich am 18. Oktober 1837:

»daß von dem General-Musikdirektor Spontini über die Verwendung der in den Jahren 1830 u. 1832 u. 1834 an königlichen und prinzlichen Ge-

1) *»C'est avec plaisir, que je Vous renouvelle ma satisfaction du désintéressement, que Vous avez montré à cette occasion....«*

schenken für den Spontini-Fonds vereinnahmten 660 Thalern Gold und 30 Thalern Courant, sowie des aus diesem Fonds erhaltenen Vorschusses von 100 Thalern keine weitere Rechenschaft gefordert, sondern der Betrag dieser Summe als niedergeschlagen verrechnet werden soll.«

Als Spontini sich 1844 auf Reisen begab, verlangte er, daß während seiner Abwesenheit auch nicht im geringsten über den Spontini-Fonds disponiert werden solle, ein Verlangen, dem im Einklang mit den Statuten nicht Rechnung getragen werden konnte.

Unter dem 5. Januar 1853 wurde durch königliche Kabinetsordre die Aufhebung des Spontini-Fonds, für den bis 1852 regelmäßig ein Konzert alljährlich stattgefunden hatte, genehmigt; bare Bestände desselben waren nicht mehr vorhanden.

Damit war die bleibende Erinnerung an das Berliner Wirken Spontini's, welche er durch diese Wohlfahrts-Einrichtung beabsichtigt hatte, beseitigt.

Slovakische, griechische, walachische und türkische Tänze, Lieder u. s. w.

Nach einem Manuskript veröffentlicht

von

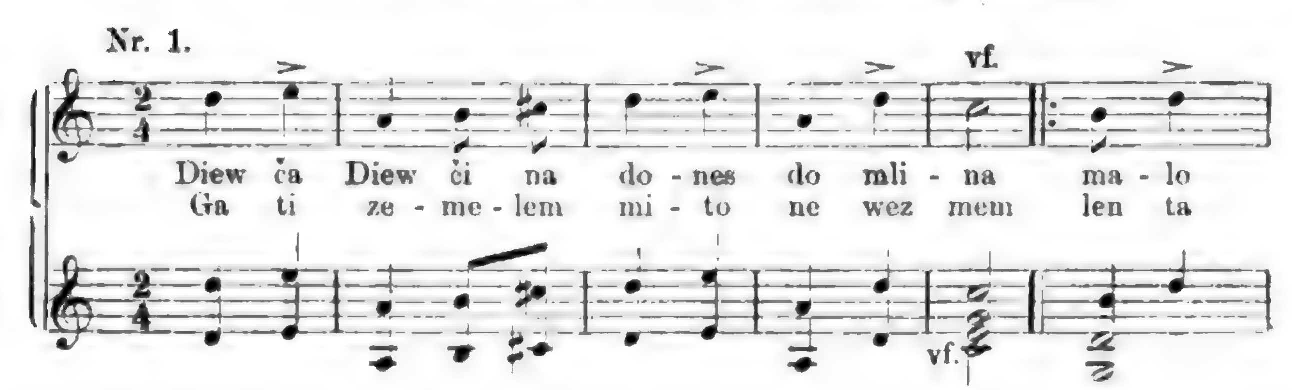
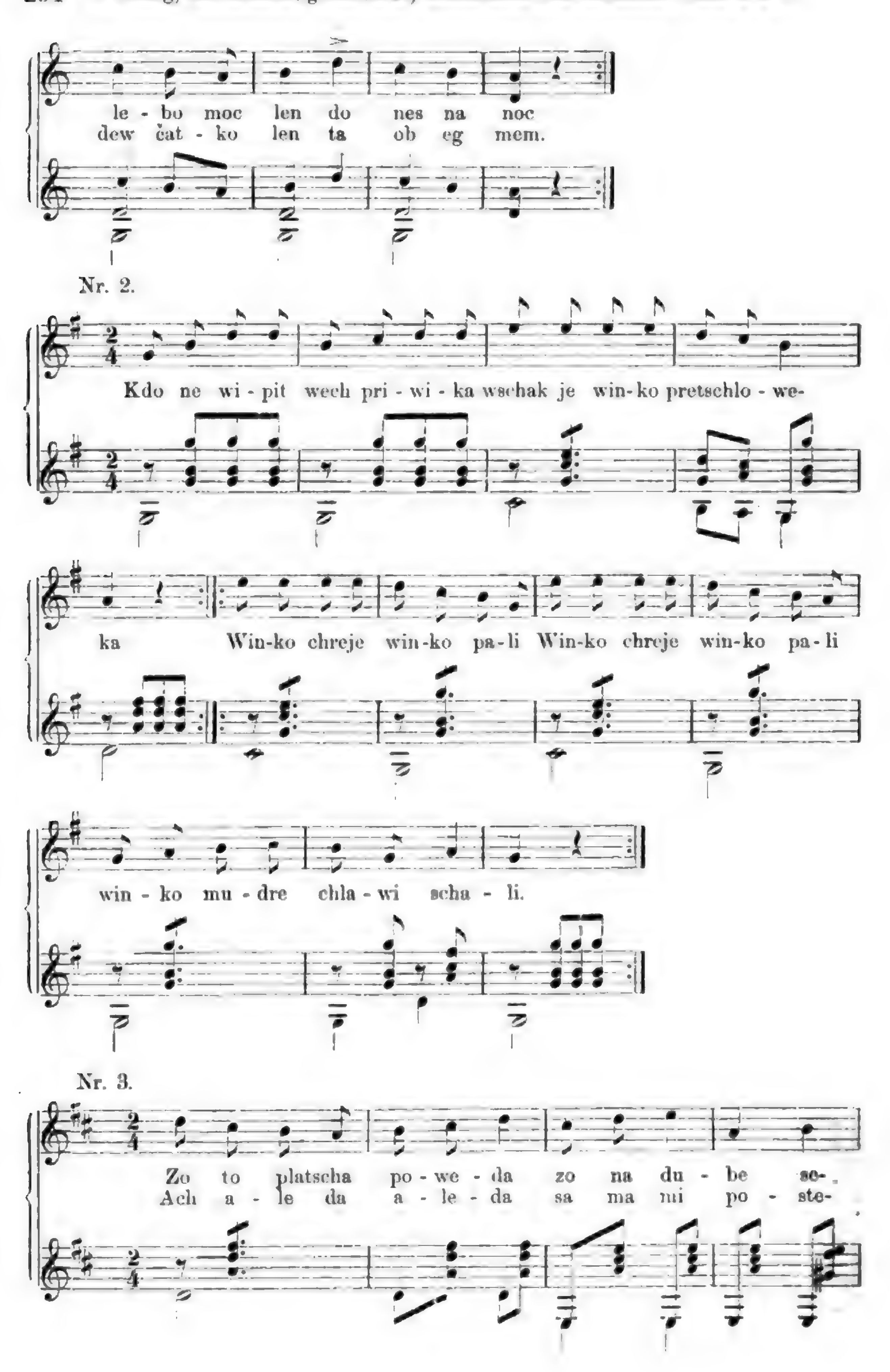
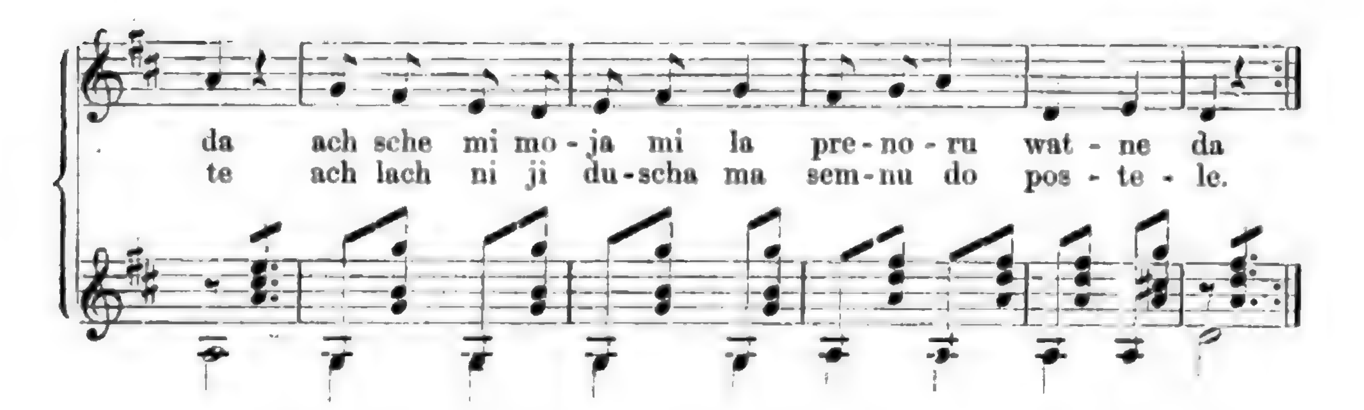
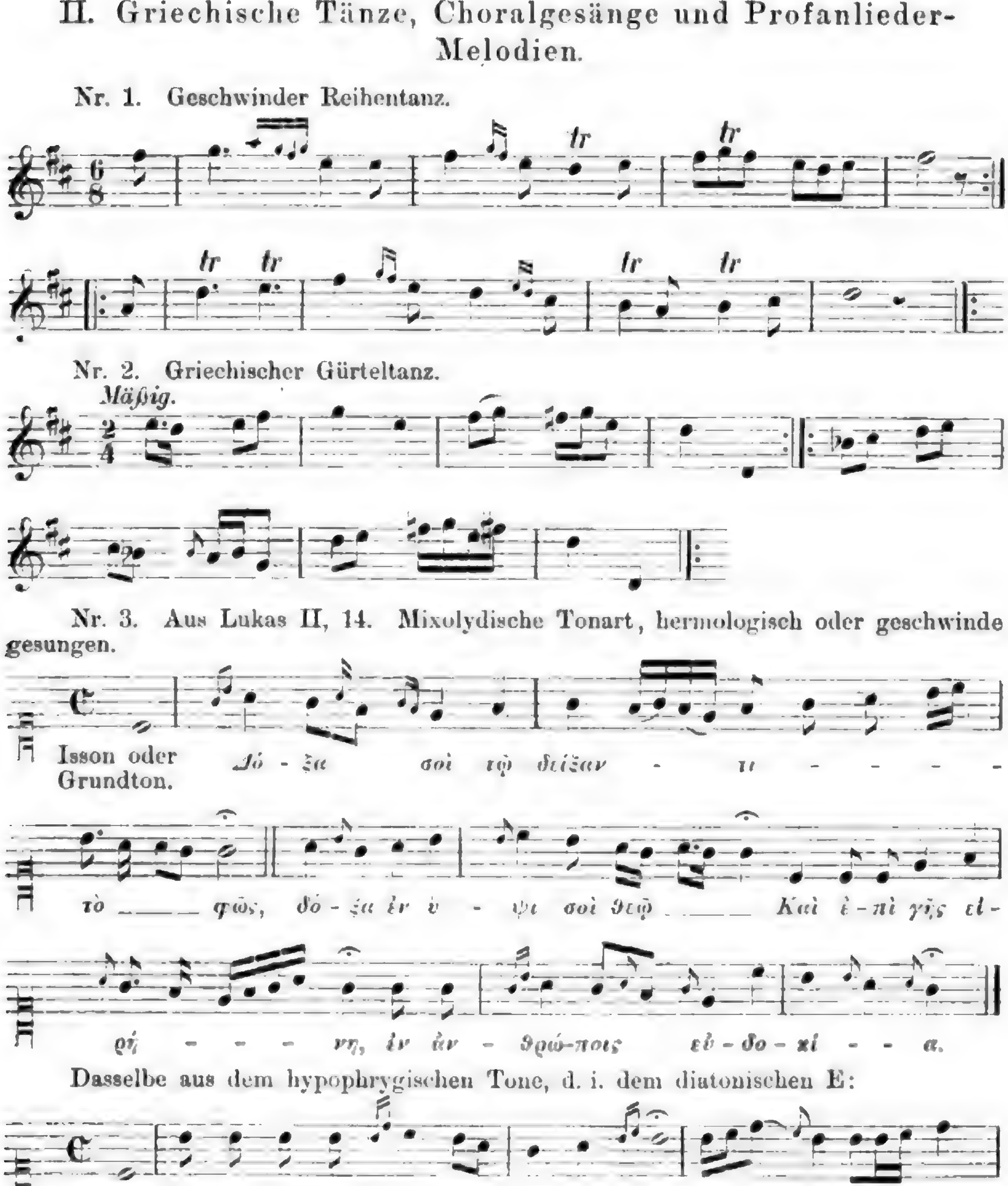
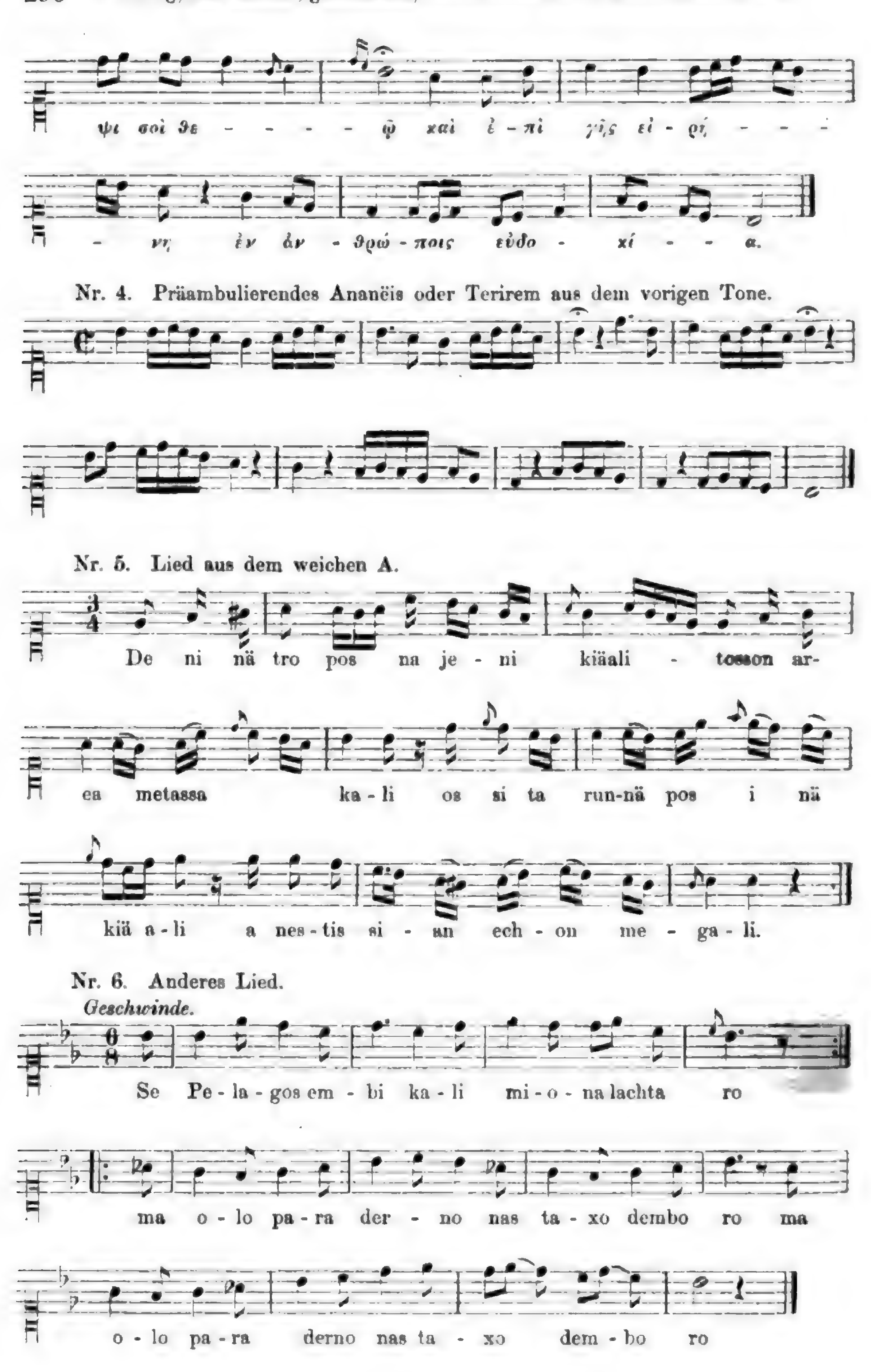
Otto Heilig.
(Ettlingen.)

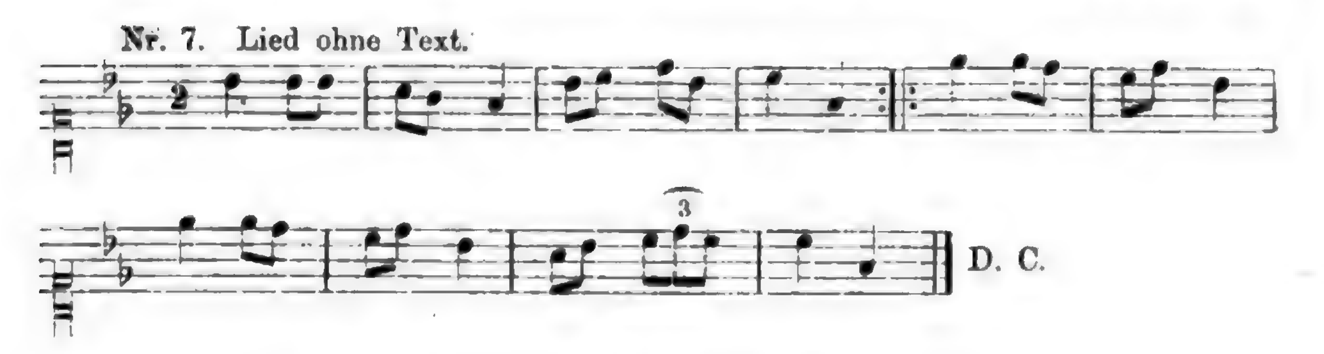
Nr. 93 der Abteilung »Praktische Musik« der Karlsruher Landesbibliothek stellt eine einheitliche, zusammenhängende Handschrift des in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts verstorbenen ehemaligen Jenaer Bergrats Gustav Schueler dar, der seine Bibliothek und Sammlungen seiner Zeit dem badischen Staat gegen eine Leibesrente vermachte. Über den Schreiber des Manuskriptes und seine Tätigkeit als Musiker konnte ich weiter nichts erfahren.

Auf dem Titelblatt der slovakischen Lieder steht: Gust. Schueler 1835, Zohler Comitat, Ungarn; erhalten von Herrn Seyfried in Neuscht; auf dem der griechischen Tänze: Erhalten von Herrn Canzler, Cav. de Ferio 1839; auf dem der walachischen Tänze: 1837 Braschow und Bukwuscht, erhalten von Herrn Canzler in Cav. de Ferio; auf dem der Türkischen Beiträge: 1838 Constantinopel, erhalten von Canzler, Cav. de Ferio.

Absichtlich ist die Schreibung des Manuskriptes, selbst da, wo sie offenbar fehlerhaft ist, genau beibehalten, weil so die Quelle des Schreibers vielleicht einmal erkannt werden kann, falls eine ursprünglich vorliegende gedruckte Fassung hier überhaupt in Frage kommt.

I. Slowakische Lieder (mit Guitarre-Begleitung).

Nr. 1.

le - bo moc len do nes na noc
dew čat - ko len ta ob eg mem.
Nr. 2.
Kdo ne wi - pit wech pri - wi - ka wschak je win-ko pretschlo - we-
ka Win-ko chreje win-ko pa-li Win-ko chreje win-ko pa-li
win - ko mu - dre chla - wi scha - li.
Nr. 3.
Zo to platscha po - we - da zo na du - be se-
Ach a - le da a - le - da sa ma mi po - ste-

II. Griechische Tänze, Choralgesänge und Profanlieder-Melodien.

ψι σοὶ Θε - - - - ῷ καὶ ἐ - πὶ γῆς εἰ - ρή - - -
- νη ἐν ἀν - θρώ - ποις εὐδο - κί - - - α.
Nr. 4. Präambulierendes Ananëis oder Terirem aus dem vorigen Tone.
Nr. 5. Lied aus dem weichen A.
De ni nä tro pos na je - ni kiäali - tosson ar-
ea metassa ka - li os si ta run-nä pos i nä
kiä a - li a nes - tis si - an ech - on me - ga - li.
Nr. 6. Anderes Lied.
Geschwinde.
Se Pe - la - gos em - bi ka - li mi - o - na lachta ro
ma o - lo pa - ra der - no nas ta - xo dembo ro ma
o - lo pa - ra derno nas ta - xo dem - bo ro

Nr. 7. Lied ohne Text.

III. Walachische Tänze und Lieder.

Nr. 1. Bettutatanz.

Geschwinde.

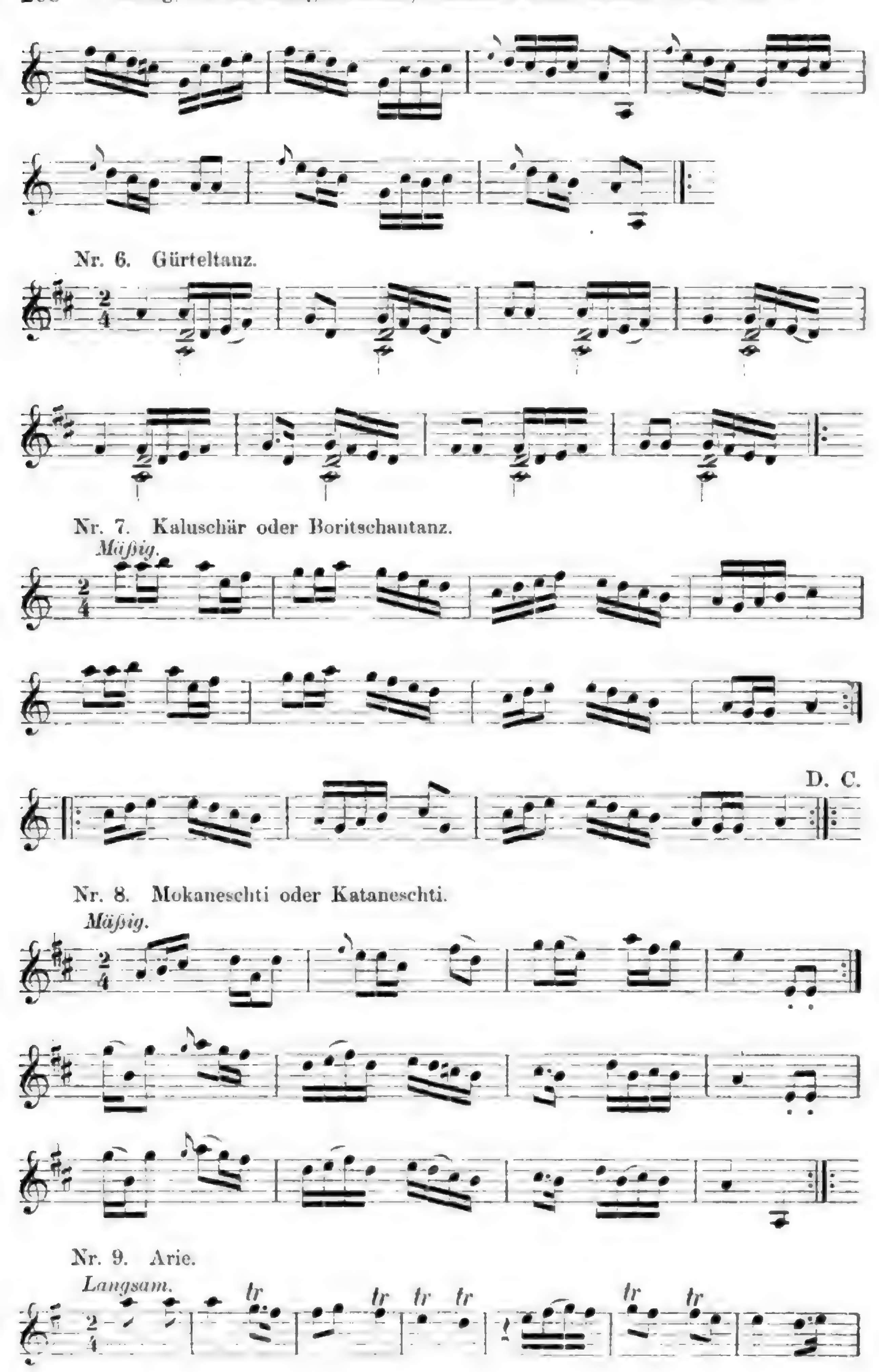
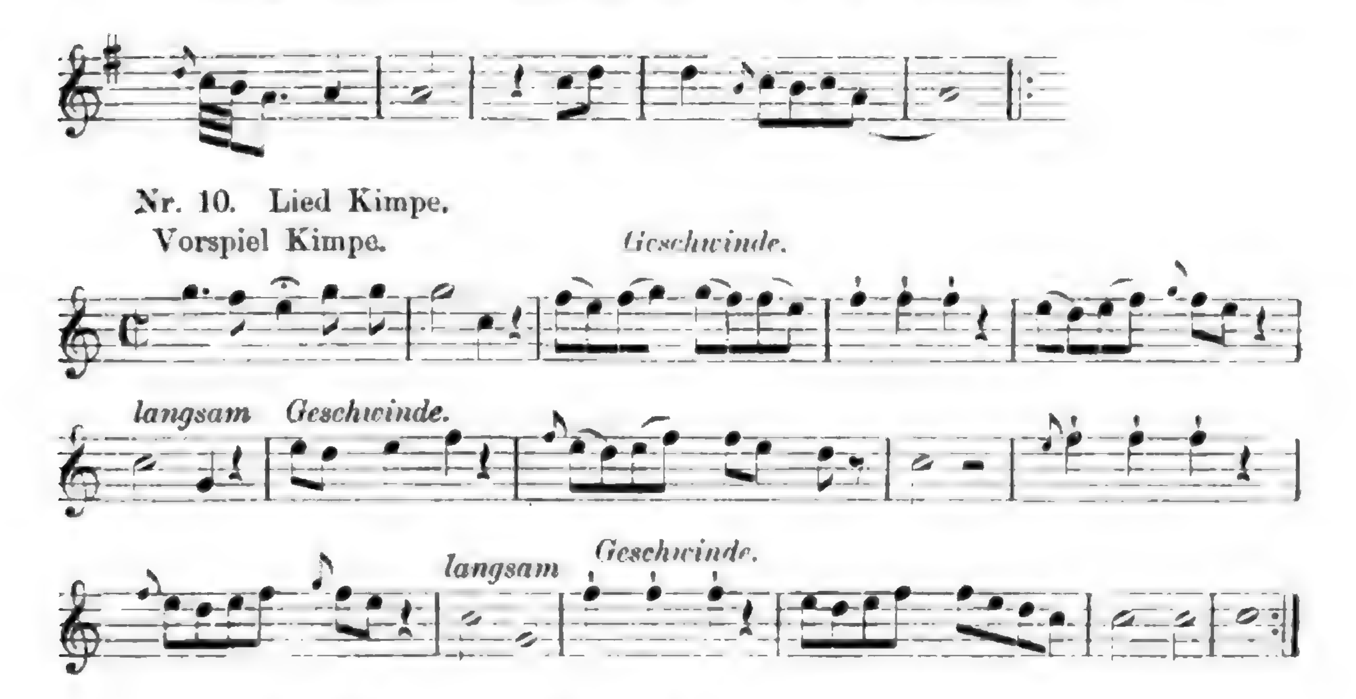
Nr. 2. Walachische Chora.

Mäßig.

Nr. 3. Andere Chora.

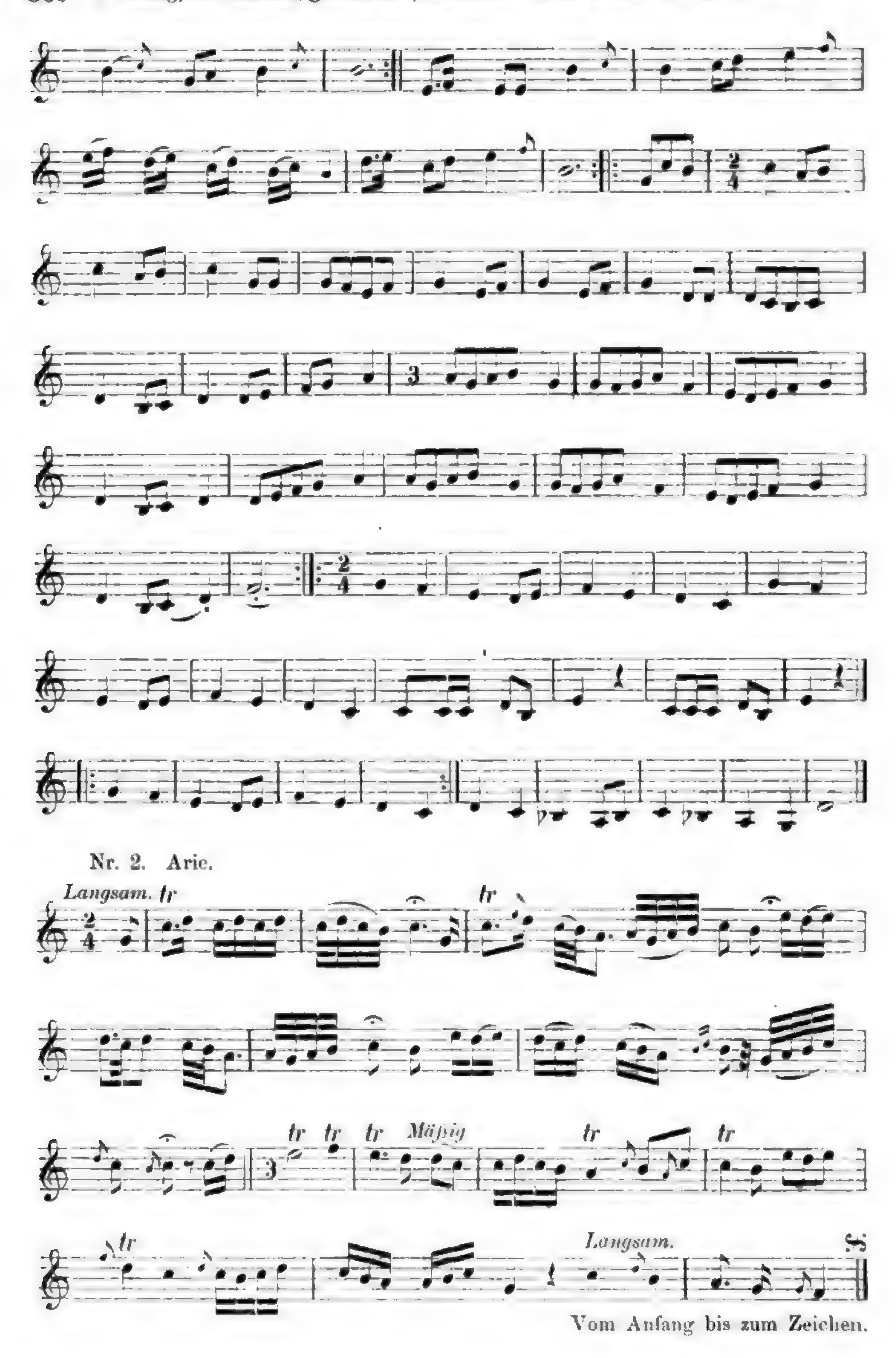
Nr. 4. Chora.

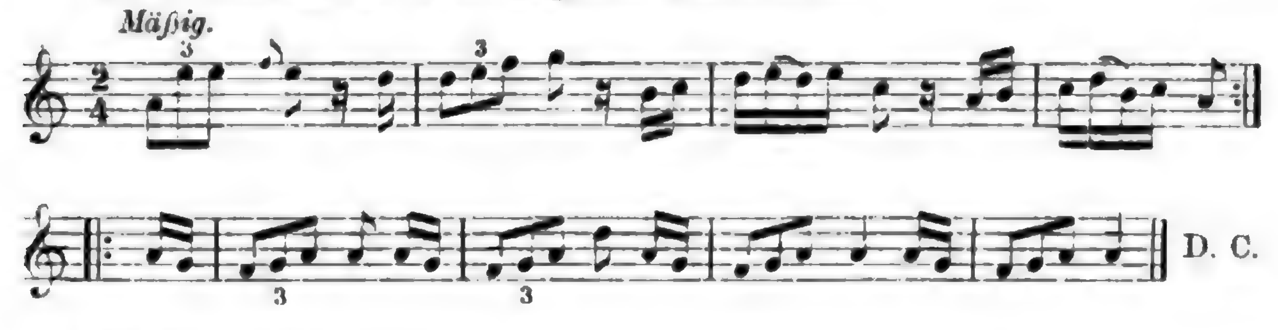
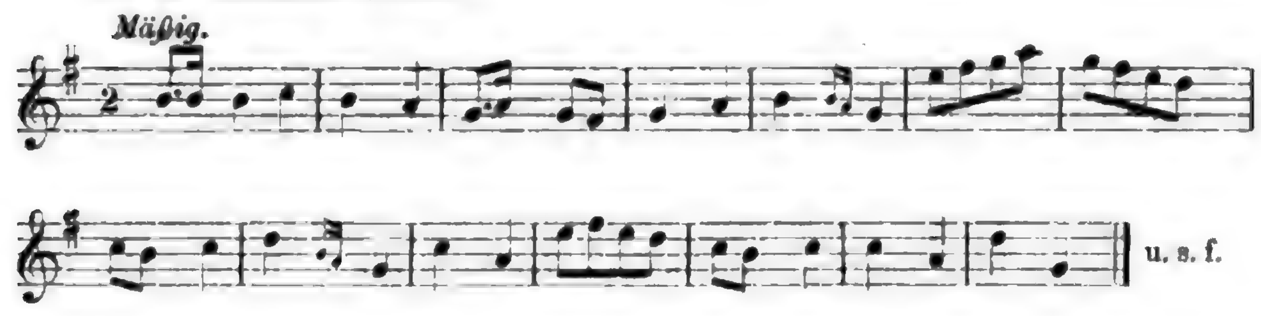
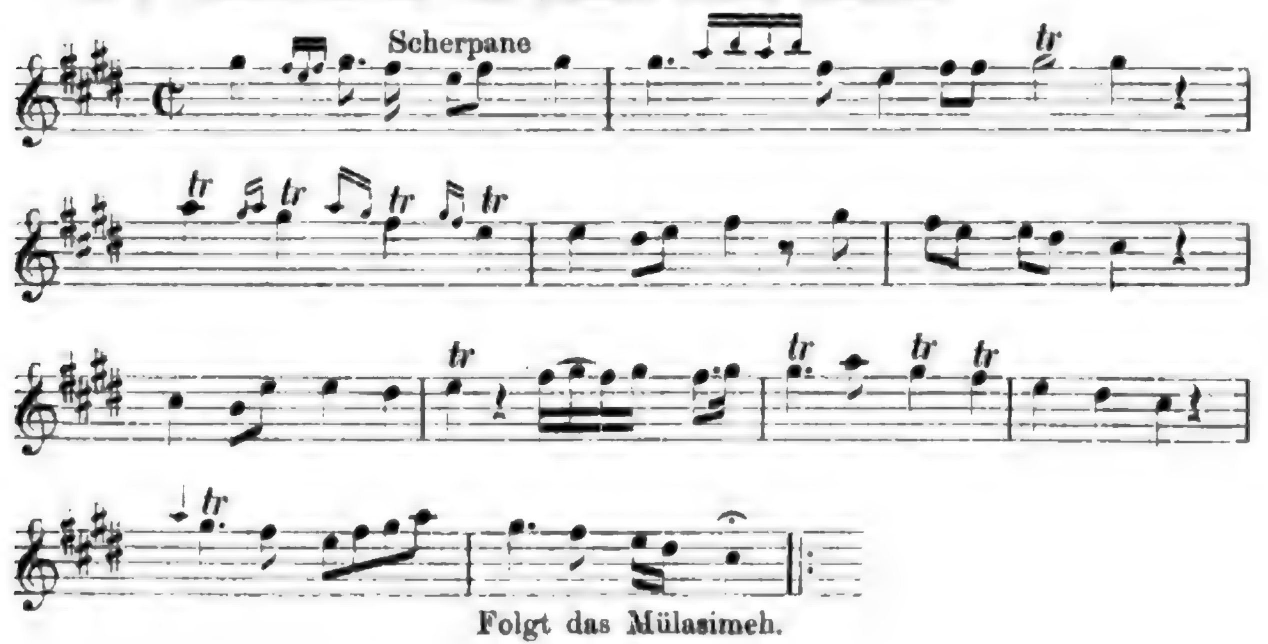
Nr. 5. Chora.

Digitized by Google

Nr. 6. Gürteltanz.
Nr. 7. Kaluschär oder Boritschantanz.
Mäßig.
D. C.
Nr. 8. Mokaneschti oder Kataneschti.
Mäßig.
Nr. 9. Arie.
Langsam.
tr

Nr. 10. Lied Kimpe.
Vorspiel Kimpe.

IV. Türkische Märsche und Liedermelodien.

Nr. 1. Melodie des Derwischtanzes.

Munter.

3
Nr. 2. Arie.
Langsam.
tr
Mäßig
Langsam.
Vom Anfang bis zum Zeichen.

Nr. 3. Solotanz mit einem fliegenden Taschentuche.

Nr. 4. Türkische Sonate.

Nr. 5. Pästräff aus dem Tone Husseini Taxtaxt Tschämber.

Digitized by Google

Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner

von

Otto Abraham und **Erich M. von Hornbostel.**
(Aus dem psychologischen Institut der Universität Berlin.)

1. Material und Litteratur.

Das Berliner Gastspiel der japanischen Theatertruppe des Herrn Kawakami im Herbst 1901 regte uns an, das Tonsystem und die Musik der Japaner eingehender zu studieren, womöglich auf experimenteller Grundlage. Durch das freundliche Entgegenkommen der japanischen Musiker, vor allen der Frau Sada Yacco selbst, gelang es uns, eine größere Anzahl phonographischer Aufnahmen zu machen, die wir, in europäische Notenschrift übertragen, im Anhang an diese Studie wiedergeben. Einige Flöten- und Gesangs-Stücke verdanken wir zwei Herren, die sich studienhalber in Berlin aufhielten und sich bereit fanden, uns mehrmals (im psychologischen Institut der Universität) japanische Musik vorzuführen.

Die Stimmungen der *Koto* (Harfe) haben wir im Theater mehrmals mit Hilfe eines Appunn'schen Tonmessers kontrolliert, ebenso ließen wir uns die Töne des *Shakuhachi* (Bambus-Klarinette) der Reihe nach vorblasen, und bestimmten ihre Schwingungszahlen. Dazu kamen Messungen an Instrumenten mit fester Stimmung (Flöten und Guitarren), die wir im Museum für Völkerkunde und in der Königl. Instrumenten-Sammlung zu Berlin, ferner im k. k. naturhistorischen Hofmuseum und in der Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien ausführten [1]. Endlich bestimmten wir an unseren Phonogrammen die Schwingungszahlen für einzelne Töne. Die Benutzung experimentell-akustischer Methoden beim Studium exotischer Musik wurde zuerst von A. I. Ellis [2]) mit Erfolg versucht. Seine Messungen an Musik-Instrumenten der meisten Völker des Erdballs sind Muster von Genauigkeit und Vorsicht.

Javanische Instrumente sind von I. P. N. Land [3]), ein reiches Material in deutschen Museen von R. Wallaschek [4]) und L. Riemann [5]) geprüft worden.

Der Phonograph wurde zuerst von B. I. Gilman [6]) beim Studium von Indianer-Gesängen und chinesischer Musik verwendet. Beider Methoden be-

---

1) Es sei uns gestattet, gleich an dieser Stelle allen denen, welche durch liebenswürdige Unterstützung unsere Arbeit gefördert haben, vor allen dem Direktor des psychologischen Institutes, Herrn Professor Stumpf, unsern verbindlichsten Dank auszusprechen.

2) *On the musical scales of various nations.* Vergleiche auch Stumpf, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II (1886), S. 511 ff.

3) Die Tonkunst der Javanen. Ferner: Vorrede von Groneman, *De Gamelan te Jogjakarta.* 1889.

4) Die Entstehung der Skala. Wien 1899.

5) Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kultur-Völkern vorkommende Tonreihen. Essen 1899.

6) *Zuñi Melodies*, und *On some psychological aspects of the Chinese musical system.* Boston 1892. Vergleiche auch Stumpf, Phonographierte Indianermelodien.

diente sich Stumpf[1]) bei der Untersuchung des siamesischen Tonsystems. Auf die Vorzüge und Fehlerquellen der einzelnen Methoden kommen wir später noch zurück.

Es existiert über japanische Musik schon eine ziemlich umfangreiche Literatur. Die ältesten Mitteilungen stammen von den Missionaren Dr. Syle[2]) und Dr. Veeder[3]); letzterer machte auch einige Messungen an sehr alten japanischen Flöten mit Hilfe einer Sirene. Einer eingehenderen Arbeit von Dr. Müller[4]) verdanken wir u. a. die einzigen Mitteilungen über die Hofmusik (Gagaku), die ihm als Leibarzt des Mikado zugänglich wurde. Eine sehr ausführliche Darstellung hat F. T. Piggott[5]) gegeben; an dieselbe schließen sich die Diskussionen über die japanischen Tonleitern von F. Du Bois[6]) und C. G. Knott[7]) an.

Namentlich für die Instrumentenkunde wertvoll ist die Arbeit von A. Kraus[8]). Beschreibungen und Abbildungen finden sich ferner in dem Atlas von Hipkins, in den Museums-Katalogen von Mahillon, Chouquet, C. Engel und andern.

Mit den einheimischen Mythen und Sagen über den Ursprung der Musik und einzelner Instrumente beschäftigt sich eine Monographie von D. Brauns[9]).

Nach dem Gehör notierte japanische Musikstücke und Lieder haben u. a. v. Holtz, Fr. Eckert, Zedtwitz, Westphal und in den bereits erwähnten Arbeiten Müller (Orchester-Partitur), Piggott und Kraus publiziert.

Besonderes Vertrauen verdient die Sammlung von Koto-Stücken[10]) sowie eine Reihe von Volks- und Kinderliedern, die von Isawa, dem Direktor der Musikschule zu Tokyo, zum Schulgebrauch herausgegeben worden sind; ferner eine Anzahl Lieder mit Shamisen-Begleitung, die K. Joshimoto, ein auch in europäischer Musik gebildeter Japaner, aufgezeichnet hat.

Für wissenschaftliche Zwecke durchaus unbrauchbar sind dagegen Arrangements für Klavier oder Harmonisierungen von Gesängen, wie solche von Siebold, Bevan, Diettrich und andern versucht worden sind.

Soweit das Gastspiel der japanischen Truppe dazu Gelegenheit bot, haben wir auch den Zusammenhang der Musik mit dem Theater aus eigner Anschauung kennen gelernt. Reiseberichte mußten hier zur Ergänzung herangezogen werden[11]). Mündlichen Mitteilungen einiger in Berlin ansässiger japanischer Herren verdanken wir teils Bestätigungen und Berichtigungen, teils wertvolle Ergänzungen der in der Literatur enthaltenen Schilderungen ostasiatischer Musikpflege.

Wie ihre ganze Kultur, kam auch die Tonkunst der Japaner ursprünglich aus China. (Neben zahlreichen Mythen, die ihren autochthonen Ursprung

---

1) Tonsystem und Musik der Siamesen. 1901.
2) *On primitive Music, especially that of Japan.* 1877.
3) *Japanese Musical Intervals.* 1877 und 1879.
4) Einige Notizen über die japanische Musik. 1874—1876.
5) *The Music of the Japanese.* 1891—1893.
6) *The gekkin Musical Scales.* 1891.
7) *Remarks on Japanese Musical Scales.* 1891.
8) *La musique au Japon.* 1878.
9) *Traditions Japonaises sur la chanson, la musique et la danse.* 1890.
10) *Collection of Japanese Koto-Music*, 1888 und Lange. 1900.
11) Namentlich A. Fischer, Japanisches Theater. 1901; A. Lequeux, *Le théâtre japonais*, 1889; E. Guimet et F. Regamey, *Le théâtre au Japon.* 1886.

beweisen sollen, erzählen andere deutlich von jener Wanderung). Es schien daher geboten, auch über das Verhältnis beider Musiksysteme Aufklärung zu suchen, zumal noch heute manche in Japan viel gebrauchte Instrumente, wie die *Gekkins* (Guitarren), nicht nur chinesischen Originalen nachgebildet, sondern auch direkt aus China importiert werden. Das *»made in China«* gilt sogar als Vorzug. Wir haben demnach unsere Messungen auch auf chinesische Instrumente ausgedehnt. Oft mag sich in den Museen ein chinesisches Instrument in die japanische Abteilung verirren und zu Verwechselungen Anlaß geben[1]).

Phonographische Aufnahmen chinesischer Musikstücke sowie genaue Messungen der verwendeten Töne wurden von B. I. Gilman mit theoretischen Erörterungen zu der obenerwähnten Studie vereinigt. Das komplizierte Gebäude chinesischer Musiktheorie hat infolge seiner zahlreichen auffallenden Analogien mit dem pythagoreischen System schon frühzeitig das Interesse der Gelehrten erregt. Abbé Roussier hatte in seinem Werk[2] (1770) bereits altgriechische und chinesische Anschauungen in Parallele gestellt. Die umfangreiche Darstellung des P. Amiot[3]) (1780) ist neuerdings von A. Dechevrens[4]) in einer kritischen Studie übersichtlich zusammengezogen worden. Die Zusammenhänge der Musik-Theorie mit der Philosophie der Chinesen beleuchtet G. Wagener[5]). Wertvolle Details enthält ferner die Arbeit von J. A. van Aalst[6]). Nach dem Gehör notierte chinesische Melodien finden sich außer in den genannten Werken bei Barrow, Du Halde, Dalberg u. a.

Die Ergebnisse dieser Forschungen werden wir bei der Untersuchung des japanischen Tonsystems, in die wir jetzt eintreten wollen, gelegentlich mitzuberücksichtigen haben. Vorher aber erscheint es geboten, einige allgemeine Prinzipien-Fragen zu lösen, welche die Auswertung des Materials betreffen, das uns bei einer derartigen Untersuchung zu Gebote steht.

2. Methodologische Vorbemerkungen.

Wir pflegen nur dort von Musik zu reden, wo uns feste diskrete Tonstufen gegenübertreten. Die erste grundlegende Frage bei der Betrachtung eines Tonsystems ist daher die nach den Tonstufen beziehungsweise den Leitern, wenn wir unter Tonleiter ganz allgemein eine nach der Tonhöhe geordnete Reihe von Tönen verstehen.

Wir können drei wesentlich verschiedene Arten von Leitern unterscheiden und genetisch definieren:

1. Gebrauchs-Leitern, die wir erhalten, wenn wir die Töne eines Musikstückes der Tonhöhe nach ordnen;
2. Material-Leitern, die wir erhalten, wenn wir die Töne einer großen Anzahl verschiedener Musikstücke der Tonhöhe nach ordnen;
3. Instrumental-Leitern, die wir erhalten, wenn wir die an Instru-

1 Außer den *Gekkins* hat auch die 7-saitige chinesische Harfe, *Kin*, Eingang in Japan gefunden. Die angeblich japanischen *»Kinno-Kotos«* gleichen den chinesischen auf ein Haar. Auch die *Pipa* (Laute) ist beiden Völkern gemeinsam.

2 *Mémoire sur la Musique des Anciens.* 1770.

3 *Mémoires concernant les Chinois* VI. 1780.

4 *Etude sur le système musical des Chinois.* Sammelbände der IMG. II, S. 485 ff.

5 Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik. 1877.

6 *Chinese Music.* 1884.

menten mit fester Stimmung gefundenen Töne der Tonhöhe nach ordnen. Zwischen den drei Arten von Leitern bestehen mannigfache Beziehungen.

Die einzelnen Gebrauchs-Leitern bilden das Beobachtungs-Material, aus dem wir induktiv ein Gesetz der Intervallen-Folge gewinnen können, indem wir eine Anzahl ähnlicher Leitern unter Vernachlässigung kleiner Differenzen zusammenfassen; je nachdem wir eine engere oder weitere Fehler-Grenze zulässig finden, gelangen wir zu einer größeren oder kleineren Zahl von empirischen Gesetzen.

Die passende Wahl der Fehler-Grenze ist Sache der wissenschaftlichen Überlegung, und es wird nicht immer leicht sein, sich dabei vor Mißgriffen zu bewahren. Ältere Forscher, die Melodien bloß nach dem Gehör aufzeichneten, mögen die Fehler-Grenze wohl oft zu weit genommen haben; die Gewöhnung an bestimmte Intervalle beeinflußt sehr wesentlich die Auffassung ungewohnter Tonschritte, namentlich wenn uns diese in einem melodischen Zusammenhange gegeben sind. Es können so intendierte Feinheiten der Intonation leicht übersehen werden.

Die neueren Untersuchungs-Methoden verführen eher zu dem entgegengesetzten Fehler: zur Wahl einer zu engen Fehler-Grenze. Die physikalisch-akustischen Messungen, die die Tonhöhen auf die Schwingungszahl genau zu bestimmen gestatten, lassen uns die geringfügigsten Schwankungen der Intonation erkennen. Die Vorurteilslosigkeit, ein Grunderfordernis aller wissenschaftlichen Forschung, zwingt uns, die musikalische Begabung eines fremden Volkes nicht zu gering anzuschlagen. Indem wir nun die Fehler der älteren Musikgelehrten zu vermeiden trachten, müssen wir uns doch auch hüten, in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen und alle Freiheiten und Schwankungen der Intonation für Gesetzmäßigkeiten zu halten; denn bloße kritiklose Beschreibung würde uns ebensowenig weiterbringen, als unbedachte oder haltlose Hypothesen.

Sind wir auch nicht berechtigt, auf Grund eines ungenügenden Materials auf Gesetzmäßigkeiten zu schließen, so müssen wir uns doch gegenwärtig halten, daß vollständige Induktionen fast nie möglich sind.

Man pflegt das Material an Gebrauchs-Leitern, durch deren Zusammenfassung eine Material-Leiter gebildet werden soll, geographisch und historisch zu umgrenzen. Es hat z. B. einen guten Sinn, chinesische und siamesische, alt-griechische und neu-griechische Leitern einander gegenüberzustellen.

Den Material-Leitern kommt nur eine theoretische Bedeutung zu. Sie können zwar gelegentlich auf Instrumenten verkörpert erscheinen, wie unsere temperierte chromatische Leiter auf dem Klavier und der Orgel. Über das Wesen von Tonreihen, die wir auf Instrumenten finden, können wir aber von vornherein gar nichts aussagen: sie können eben so gut das gesamte in einem Musiksystem verwendete Tonmaterial, wie einen größeren oder geringeren Bruchteil desselben enthalten.

Wir haben bisher die Leitern als Zusammenfassungen und, so zu sagen, ihre Entstehung im Gehirn des Musiktheoretikers betrachtet. Wir wenden uns nun zur Frage nach ihrer Entstehung im praktischen Musikleben, und zwar zunächst zur Frage nach dem Ursprung des Tonmaterials. Wir müssen uns hier darauf beschränken, eine Übersicht über die Entstehungs-Möglichkeiten zu geben, da eine eingehendere Erörterung des Problems des Ursprungs der Musik aus dem Rahmen dieser Untersuchung herausfallen würde. Das

Digitized by Google

Prinzip, dem feste Tonstufen ihre Entstehung verdanken, kann ein musikalisches oder ein außer-musikalisches sein.

Musikalisch können Intervalle nach der auf Verschmelzung beruhenden Konsonanz oder nach der Distanz der beiden Töne festgelegt werden. Ausschließlich nach letzterem Prinzip denken wir uns die siamesische Leiter entstanden. Auf Konsonanz (Verschmelzung) allein ist wohl nur die Entstehung weniger Intervalle zurückzuführen; meist wird man auch noch Distanz-Urteile zu Hilfe nehmen müssen.

Von außer-musikalischen Prinzipien wäre zunächst die mathematische Berechnung zu nennen, der z. B. die bei uns gebräuchliche temperierte Skala ihre Entstehung verdankt. Ferner mag, namentlich in primitiveren Kulturen, die Technik des Instrumentenbaus von Einfluß sein. Neuerdings hat Ch. K. Wead[1]) auf ein optisch-ästhetisches Prinzip hingewiesen, das primitive Instrumentenbauer geleitet haben könnte. Namentlich prähistorische Thonpfeifen aus Mexiko, Peru, Costarica legen den Gedanken nahe, daß die Größe und Anzahl der Löcher durch Rücksicht auf die Bequemlichkeit des Spielers, ihre Anordnung durch Symmetrie und andere ornamentale Gesichtspunkte bedingt ist. Mag dieses Prinzip hier und in einigen anderen Fällen auch zutreffen, so wird man es doch keinesfalls als einziges und allgemeines annehmen dürfen.

Die Entstehung fester Tonstufen durch Flöten- oder Saiten-Teilung läßt sich auf ein musikalisches (Konsonanz) oder ein außer-musikalisches Prinzip (mathematische Spekulation) zurückführen, je nachdem man die Obertöne beziehungsweise Flageolets, zur Erklärung mit heranzieht oder nicht. Vielleicht kommt die Annahme der Wahrheit am nächsten, daß Gehör und Berechnung sich wechselseitig unterstützt haben. Überhaupt wird es sich, wie überall, auch hier empfehlen, die wissenschaftliche Ökonomie nicht zu übertreiben. Treten uns in der Musikpraxis eines Volkes verschiedenartige Leitern entgegen, so ist es von vornherein sehr fraglich, ob sie sich auf ein einheitliches Prinzip zurückführen lassen. Ob freilich feinere Unterschiede zwischen gleichnamigen Intervallen verschiedenen Ursprungs auch in der Musikpraxis berücksichtigt werden, das ist wieder eine andere Frage, die sich nur auf Grund besonderer Untersuchungen lösen lassen wird.

Im Allgemeinen sind der Erweiterung des Tonmaterials nach außen wie nach innen bestimmte Grenzen gesetzt. Der Umfang wird einerseits durch die menschliche Stimme bestimmt, andrerseits zwingen die menschlichen Gliedmaßen die Instrumental-Leitern in gewisse Schranken. Eine Klaviatur von mehr als 7 Oktaven vermöchten unsere Arme kaum zu beherrschen. Erst der modernen Mechanik verdanken wir handliche Instrumente, die uns an die Grenzen des physiologischen Tonreichs führen. Bis in diese Höhen und Tiefen wird sich der Musiker zwar niemals wagen; der geringe Umfang aber, in dem sich exotische Musik oftmals bewegt, ist vielleicht ebenso sehr der unvollkommenen Technik des Instrumentenbaus, wie dem Geschmack des Musikers zuzurechnen. Vermutlich entwickeln sich beide parallel: auch auf künstlerischem Gebiete stehen Nachfrage und Angebot in funktionaler Abhängigkeit.

Die Vermehrung des Tonmaterials nach innen durch Verkleinerung der Stufen ist physiologisch beschränkt durch die Ebenmerklichkeit der akustischen

1) *Contributions to the History of Musical Scales.* 1902.

Reiz-Unterschiede, durch die Beweglichkeit des Kehlkopfs und der Finger-Muskulatur, endlich wieder durch die Technik des Instrumentenbaus. Die wirklichen Grenzen fallen jedoch nicht genau mit den Grenzen der physiologischen Leistungsfähigkeit zusammen; weder werden kleinste ebenmerkliche noch größte technisch-mögliche Tonschritte verwendet. Die Annehmlichkeit und Bequemlichkeit, welche allerdings in Beziehung zu der physiologischen Leistungsfähigkeit stehen, entscheiden hier, mag sie auf musikalischen oder außermusikalischen Prinzipien beruhen.

Material-Leitern, die wir durch Vereinigung einer größeren Anzahl verschiedener Intervalle erhalten, gestatten noch keinen Schluß auf die kleinsten Stufen, die ein Volk verwendet. Denn es ist immerhin denkbar, daß wir z. B. kleine, neutrale und große Sexten nebeneinander im Gebrauch finden, ohne daß die Viertelton-Stufen, welche diese Intervalle unterscheiden, auch praktisch als besondere Tonschritte angewendet werden.

Ebensowenig kann aus einer Material-Leiter auf die größten verwendeten Tonschritte geschlossen werden, da dieselben nur eine Summe von kleineren darstellen könnten.

Diese Bemerkungen scheinen deshalb nicht überflüssig, da sie auch für Material-Leitern gelten, die auf Instrumenten verwirklicht sind. Man kann Instrumental-Leitern nicht ohne weiteres als Gebrauchs-Leitern betrachten, wie L. Riemann und R. Wallascheck es thun, indem sie aus den Tönen von Museums-Instrumenten allein auf die verwendeten Intervalle weitgehende Schlüsse ziehen.

Man muß sich auch hüten, die tonale Auffassung, die unsere europäische Musiktheorie beherrscht, ohne weiteres auf exotische Leitern zu übertragen. Wir sind gewohnt, den tiefsten Ton einer Leiter als Grundton anzusehen, auf den wir alle anderen Tonstufen beziehen, von dem aus wir alle Intervalle messen. Vom Grundton ausgehend teilen wir den ganzen Umfang der Leiter in Oktaven, innerhalb welcher sich das Leiterngesetz erschöpfend darstellt. Alle diese Verhältnisse müssen nicht notwendigerweise bei allen Leitern zutreffen. Nicht alle Leitern lassen sich nach Oktaven gliedern. Dies ist z. B. streng genommen nicht möglich, wenn das Bildungsgesetz der pythagoreische Quintenzirkel ist. Gelegentlich kann die Struktur klarer hervortreten, wenn wir statt der Oktaven, oder neben ihnen ein anderes Intervall zur Einteilung wählen (z. B. Quarten, wie bei den griechischen Tetrachorden). Die Gefahr des Irrtums liegt besonders nahe bei Instrumental-Leitern, wenn wir den tiefsten Ton des Instruments als Grundton einer Gebrauchs-Leiter betrachten, alle anderen Töne auf ihn beziehen und den so berechneten Intervallen praktische Geltung zuschreiben. Aber auch die aus Melodien gewonnenen Gebrauchs-Leitern drücken zunächst nur das allgemeine Gesetz der Intervallen-Folge aus. Um verschiedene derartige Gesetze zu vergleichen, wird es allerdings notwendig sein, einen Grundton zu wählen. Es ist jedoch nicht nötig, daß dieser Grundton mit der Tonica (d. h. dem melodischen Schwerpunkt) oder dem Anfangs- resp. Schlußton des Stücks zusammenfällt.

3. Tonleitern.

A. Gebrauchs-Leitern.

Nach den allgemeinen methodologischen Betrachtungen erscheint es zweckmäßig, zunächst die japanische Gebrauchs-Leiter festzustellen. Erst wenn

wir einigermaßen darüber orientiert sind, was für Intervalle von den Musikern in der Praxis intendiert werden, können wir das Leitern-Material, das uns an Instrumenten mit fester Abstimmung gegeben ist, kritisch sichten und fruchtbringend verwerten.

Wir vereinigen zur Gebrauchs-Leiter die Werte, die wir an Instrumenten ohne feste Abstimmung, mit denen, die wir an Phonogrammen gemessen haben.

Zu ersteren gehören die populären Instrumente der Japaner: *Koto*, *Shamisen*, *Kokyu* und *Shakuhachi*[1]).

Die *Koto* ist eine dreizehnsaitige, liegende Harfe, deren Saiten gleichmäßig schlaff gespannt sind und durch untergeschobene bewegliche Stege gestimmt werden[2]). Der Spieler zupft und reißt die Saiten mit 3 Fingern der rechten Hand, die mit Elfenbein-Nägeln versehen sind, während die Linke gelegentlich durch Druck auf die Saite unterhalb des Steges die Saiten-Spannung und damit die Tonhöhe erhöht. Die Koto ist chinesischen Ursprungs und hat der Form, Größe und Saitenzahl nach mannigfache Veränderungen erfahren.

Das *Shamisen*, eine dreisaitige Guitarre, wird mit einem großen Plektron geschlagen.

Das *Kokyu* ist eine kleine Geige, deren vier Saiten mit einem ganz schlaff gespannten Bogen gestrichen werden. Der Spieler streicht immer in derselben Ebene und bringt den Bogen dadurch mit den verschiedenen Saiten in Berührung, daß er das Instrument, das er auf die Kniee stützt, um seine Achse dreht.

Die drei genannten Instrumente vereinigen sich häufig zu einem Trio. Die im Anhang mitgeteilte Partitur »Der Kranich und die Schildkröte« gibt ein Beispiel eines derartigen Kammermusik-Stückes. (Rubrik IV der Tabelle I gibt die Werte für die Koto, Rubrik V die für das Shamisen.)

Eine Art Bambus-Klarinette ist das *Shakuhashi*. Das einfache Rohr besitzt 6 Fingerlöcher (das oberste hinten, die übrigen vorne) und an der Blas-Öffnung, die durch die Unterlippe vollständig gedeckt wird, eine zugeschärfte Kante. Durch die Art des Anblasens, sowie durch Halb- oder Vierteldeckung der Löcher vermag der Spieler die Tonhöhe zu nuancieren. (Die Werte Tabelle I und II Rubrik VII stellen die Intervalle von Tonleitern dar, die uns der Spieler zum Zweck der Messung besonders vorspielte; die Werte Tabelle II Rubrik VIII und IX wurden nach den Phonogrammen der im Anhang mitgeteilten Stücke gemessen).

Die meisten Messungen sind mit Hilfe eines Appunn'schen Tonmessers ausgeführt. Derselbe besteht aus einer Reihe von Zungen, die zwischen 400 und 480 Schwingungen von 2 zu 2, zwischen 480 und 600

1) Wir können uns hier auf eine ganz kurze Skizzierung der in Betracht kommenden Instrumente beschränken, da in den erwähnten Arbeiten P. Amiot und van Aalst die chinesische, Müller, Piggott und Kraus die japanische Instrumentenkunde ausführlich behandelt haben.

2) Auf die verschiedenen Arten der Stimmung und deren theoretische Bedeutung kommen wir später ausführlich zurück. Zum Verständnis der Tabellen sei nur bemerkt, daß die Koto-Stimmungen *Hirajoshi* und *Kumoi* sich nur durch die Wahl des Ausgangstones, nicht durch das Gesetz der Intervallenfolge unterscheiden, ganz wie die mittelalterlichen Kirchentöne. Um beide Stimmungen vergleichbar zu machen, haben wir die Werte für die *Kumoi*-Leiter derart umgerechnet, daß sie sich als *Hirajoshi* darstellt. Das Nähere vergleiche S. 324.

von 3 zu 3, zwischen 600 und 800 von 5 zu 5 Schwingungen abgestimmt sind und durch einen gemeinsamen Windkasten gleichmäßig angeblasen werden können[1]. Zu einigen Messungen (in Wien) wurde ein Monochord von R. König in Paris, das vom physikalischen Institut der Universität freundlichst zur Verfügung gestellt worden war, benutzt. Die Saite dieses vorzüglichen Apparates wurde mit Hilfe einer Normalstimmgabel auf den Kammerton (435 Schwingungen) gestimmt. Die Messungen sind etwas mühsamer, als mit dem Appunn'schen Tonmesser, lassen jedoch an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig.

Wir haben die Verhältnisse der gefundenen Schwingungszahlen in Cents d. i. Hundertstel des temperierten Halbtons umgerechnet. Diese von Ellis zuerst eingeführte Methode empfiehlt sich ihrer Einfachheit und Übersichtlichkeit wegen für alle musikalischen Untersuchungen, und es wäre sehr zu wünschen, daß sie von der Wissenschaft allgemein acceptiert würde. Die Umrechnung wird durch die Benutzung 5stelliger Logarithmen-Tafeln und der von Ellis mitgeteilten Tabelle noch erleichtert. Indem man einen bestimmten Ton als Ausgangspunkt wählt, von dem aus man die Summen der Intervalle berechnet, erhält man die Leiter in einer Form, die sie mit andern bequem vergleichbar macht. An der temperierten Leiter, deren Intervalle sich der Voraussetzung nach als die Hunderter der natürlichen Zahlenreihe darstellen, hat man einen stets bereiten Maßstab, und bei einiger Übung wird man auch die Zahlen für die reine Stimmung im Gedächtnis haben. Die Genauigkeit dieser Darstellungsweise ist mehr als hinlänglich. In der eingestrichenen Oktave entspricht ein Cent ungefähr 0.2—0,3 Schwingungen.

Wir benutzen in Tabelle II (Rubrik III—VII) die Mittelwerte je zweier Einzelreihen, die in Tabelle I zusammengestellt sind. Die Berechtigung, die Intervalle außer auf einen Grundton auch noch auf dessen Quinte zu beziehen und beide Reihen zusammenfassen, ergibt sich aus der häufigen Modulation in die Dominant-Tonart, auf die wir noch zu sprechen kommen[2], sowie aus der auffallenden Übereinstimmung der so berechneten Werte. Man kann sich (an einem Beispiel) leicht überzeugen, daß zwei um eine Quinte differierende Töne, aber auch nur diese zwei Töne, als Grundtöne angenommen, zu übereinstimmenden Werten führen.

Da die *Koto* zunächst nach Quarten gestimmt wird, haben wir in Rubrik I und II die Werte zusammengefaßt, die man erhält, wenn man *gis*, *cis*, *fis* beziehungsweise *b*, *f*, *c* einerseits, *a*, *d* beziehungsweise *des*, *ges* andererseits der Reihe nach zum Grundton macht. Wir haben dadurch sämtliche auf dem gestimmten Instrumente möglichen Intervalle in Rechnung gezogen, während wir uns bei der Verwertung der an Phonogrammen ausgeführten Messungen auf die benutzten Intervalle beschränken durften.

Die Werte Tabelle I Rubrik III und VII sind überdies Mittelwerte aus mehreren Einzelmessungen, die wir behufs größerer Genauigkeit und Selbstkontrole ausführten.

---

1 Die Ungenauigkeiten der Stimmung wurden nach einer Tabelle korrigiert, die Dr. K. L. Schäfer und cand. Pfungst auf Grund sehr sorgfältiger Messungen mit Hilfe einer geaichten Normalstimmgabel und durch Auszählen der Schwebungen benachbarter Zungen aufgestellt haben.

2 Vergleiche S. 327.

Tabelle I. Gebrauchs-Leitern. Einzelwerte.

	Koto-Stimmungen				Koto-Solo				Sham-Solo				Shakuhachi	
	I Hirajoshi		II Kumoi		III Todeslied		IV Kranich (Koto)		V Kranich (Sham)		VI Ohsazuma		VII Shakuhachi	
	cis fis gis	a u. d	b c f	des ges	f	c	g	c	g	c	d	a	Stimmung	
Grundton	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Kleine Sekunde	103	—	92	—	93	81	—	—	—	—	—	—	—	—
Große Sekunde	227	—	197	—	205	194	181	206	198	175	205	189	190	224
Kleine Terz	329	—	338	—	—	—	296	304	306	306	322	317	308	—
Große Terz	—	383	—	385	—	—	—	410	—	402	—	—	—	379
Quarte	486	495	501	—	492	481	499	—	477	—	—	482	—	488
Tritonus	597	602	595	604	569	573	—	—	—	—	—	—	582	—
Quinte	713	704	698	—	721	687	705	702	—	724	717	689	—	687
Kleine Sexte	816	—	823	—	802	—	803	—	—	—	802	805	806	807
Große Sexte	—	870	—	861	915	—	909	883	879	923	922	922	—	—
Kleine Septime	972	—	1002	—	—	974	—	998	—	—	1014	—	961	—
Große Septime	—	1096	—	1082	—	1051	—	—	—	1030	—	1041	—	—
Oktave	1199	1199	1199	1199	1202	1202	1201	1201	1201	1201	1199	1199	1199	1199

In Tabelle II sind zunächst die Mittel für die einzelnen Instrumenten-Gattungen gezogen: Rubrik X (Mittel aus I—IV) gibt die praktische Leiter für die *Koto*, Rubrik XI (Mittel aus V—VI) diejenige für das *Shamisen*, Rubrik XII (Mittel aus VII—IX) diejenige für das *Shakuhachi*. — Rubrik XIII endlich gibt das Generalmittel.

Bemerkt sei noch, daß bei der Berechnung von Mittelwerten stets das Gewicht der einzelnen Faktoren, mit welchem sie in das Resultat einzutreten haben, berücksichtigt wurde. Es ist dies ein unerläßliches Erfordernis überall, wo es sich um die Zusammenfassung von Reihen handelt, die zum Teil durch Ausfall einzelner Glieder unvollständig sind, oder Reihen, die selbst schon Mittelwerte enthalten.

Tabelle II. Gebrauchs-Leitern. Mittelwerte.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
	Hirajoshi	Kumoi	Todeslied	Kranich	Kranich	Ohsazuma	Shakuhachi	Rokudan	Azumashishi	Koto	Shamisen	Shakuhachi	Mittel	Rein	Temperiert	Pythagoreisch
Grundton	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Kleine Sekunde	103	92	87	—	—	—	—	—	—	94	—	—	94	112	100	114
Große Sekunde	227	197	199	193	187	197	207	222	221	201	192	214	202	204	200	204
Kleine Terz	329	338	—	300	306	320	308	293	—	317	313	300	312	316	300	318
Große Terz	383	385	—	410	402	—	379	—	—	389	402	379	390	386	400	408
Quarte	489	501	487	499	477	482	488	471	499	492	480	486	489	498	500	522
Tritonus	599	599	571	—	—	—	582	—	—	590	—	582	589	590	600	612
Quinte	710	698	704	703	724	703	697	710	727	704	710	705	706	702	700	702
Kleine Sexte	816	823	802	803	—	803	806	792	812	814	803	804	809	814	800	816
Große Sexte	870	861	915	896	901	922	—	871	—	888	911	871	895	884	900	906
Kleine Septime	972	1002	974	998	—	1014	961	—	973	986	1014	967	985	996	1000	1020
Große Septime	1096	1082	1051	—	1030	1041	—	—	—	1081	1036	—	1068	1088	1100	1110
Oktave	1199	1199	1202	1201	1200	1199	1199	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200

Bevor wir an die kritische Beurteilung der Gebrauchs-Leitern gehen, wollen wir noch das Material sichten, das uns die Instrumenten-Messungen geliefert haben.

B. Instrumental-Leitern.

Tabelle III gibt eine Übersicht über die Leitern, die wir an Instrumenten mit fester Abstimmung gefunden haben.

Die *Pipa*[1]) ist eine 4saitige Laute mit 12—15 hölzernen Griffstegen, die größtenteils auf dem Hals, teilweise auch noch auf dem Körper des Instrumentes festgeleimt sind. Die Mittelwerte der Intervall-Messungen (aus neun Einzelreihen) zeigen eine auffallende Annäherung an die temperierte Leiter. Nur der Tritonus ist harmonisch, d. h. im Verhältnis 5 : 7 gestimmt. Sehr bemerkenswert ist die Tatsache, daß man nur dann zu vernünftigen, d. h. in innerer Übereinstimmung befindlichen, Reihen gelangt, wenn man nicht von der leeren Saite, sondern vom obersten Bund ausgeht. Legt man der Berechnung die Tonhöhe der leeren Saite zu Grunde, so erhält man ganz absurde Leitern, in denen oft Quarte und Quinte fehlen, dafür Intervalle auftreten, die sich sonst nirgends wiederfinden und überdies für jedes Instrument anders aussehen. Das erste Intervall dieser Leitern (188 C. im Mittel) entspricht ungefähr einer reinen kleinen Sekunde (182 C.), ist aber außerordentlich schwankend (zwischen 175 und 221 C.). Die Fehler der ersten Glieder schleppen sich bei der Summen-Berechnung durch alle Glieder der Reihe fort und bringen die erwähnten Abnormitäten hervor. Die schwankende Intonation dieses Intervalles wird erklärlich, wenn man die leere Saite als Septime des Grundtons auffaßt (1012 C. im Mittel), denn dieses Intervall kommt sowohl in chinesischen als in japanischen Melodien nur sehr selten vor. Man könnte geneigt sein, den eigentümlichen Bau des Instrumentes durch die Annahme zu erklären, daß die Ausführung von Melodien, die zu dem unterhalb des Grundtones liegenden Leitton hinabsteigen, ermöglicht wird. Wir besitzen in Europa Instrumente, deren Konstruktion einem ähnlichen Bedürfnis genügen soll. Diese Analogie wird aber hinfällig, wenn man weiß, daß die ostasiatische Melodik etwas Derartiges, wie einen aufsteigenden Leitton nicht kennt. Dagegen bietet sich uns eine andere Vermutung dar, die mit den bekannten Tatsachen besser übereinstimmt. Sie spricht dafür, daß die Melodie nur auf der 4. Saite gespielt wird, während die ersten drei leer zur Begleitung dienen. Diese Spielweise entspricht derjenigen der *Biwa*, einer japanischen Abart der Pipa, wie sie Piggott[2]) beschreibt. Wahrscheinlich wird auch die *Gekkin* (siehe unten) ähnlich gehandhabt, da einzelne Bünde derselben nur bis unter die zweite Saite reichen. Nimmt man ferner an, daß die 4 Saiten der Pipa nach Quarten gestimmt

1) Kraus, a. a. O., S. 70 beschreibt ein ähnliches japanisches Instrument mit nur 8 Bünden unter dem Namen *Gekkin*. Da es unmöglich war, den Ursprung der untersuchten Instrumente festzustellen, fassen wir sie unter dem chinesischen Namen zusammen.

2) *The Music of the Japanese.*

Digitized by Google

werden, eine Stimmung, die auf dem Shamisen unter dem Namen *Sansagari* sehr gebräuchlich ist und auch auf der Biwa vorkommt[1]), so erscheint es tatsächlich geboten, den ersten Bund zum Grundton der Leiter zu machen. Denn wäre die Stimmung der leeren Saiten beispielsweise *CFB es*, so ist die Tonhöhe des ersten Bundes der 4. Saite *f*. und die drei leeren Saiten geben die Oktave, Dominante und Subdominante des Grundtons. Immerhin geben wir diese Hypothese mit aller Reserve, und es bleibt abzuwarten, daß wir über die Stimm- und Spielweise der Pipa genauer unterrichtet werden[2]).

Eine Abart der Pipa ist die japanische *Biwa*, eine große 4saitige Laute mit blos 4 Bünden. Wir haben zwei Exemplare untersucht, dieselben stimmten aber in der Konstruktion weder untereinander noch mit den in der Literatur beschriebenen überein.

Die chinesische *Yüe-Kin* und ihre japanische Abart, die *Gekkin* sind 4saitige Guitarren mit kreisrundem Schallkörper und 7, 10 (chin.) oder 8 (jap.) festen Bünden. Die chinesische *Shuang-Kin* unterscheidet sich von ihnen durch einen oktogonalen Körper und einen viel längeren Hals, der 12 Bünde trägt. Diese Instrumente geben neben natürlichen Intervallen (Ganzton, Quarte, Quinte), neutrale Terzen und Sexten. Dieselben sind möglicherweise identisch mit dem um einen $^3/_4$ Ton (11 : 12, 151 C.) erweiterten reinen großen Ganzton (8 : 9, 204 C.) und dessen Umkehrung ($\frac{11}{12} \cdot \frac{8}{9} = \frac{22}{27}$; 151 + 204 = 354 C. — $\frac{12}{11} \cdot \frac{9}{8} \cdot \frac{1}{2} = \frac{27}{44}$; 1200 — 354 = 846 C.). Daß diese Intervalle von der reinen Stimmung ausgehen, würde mit der sonstigen Konstruktion des Instrumentes stimmen. Doch da es nicht ersichtlich, wie man zum $^3/_4$ Ton gelangt, geben wir diese Hypothese mit der größten Vorsicht. Die Septime scheint zu groß und stimmt mit der (kleinen) pythagoreischen Septime (1020 C.) überein. Statt der neutralen Sexte erscheint auf einigen Instrumenten die große natürliche. Zehn Exemplare, wovon 6 aus China und 4 aus Japan stammen dürften, ergaben die Mittelwerte der Rubrik V Tabelle III; dagegen stand uns nur ein Exemplar der Shuang-Kin zur Verfügung[3]) (Tabelle III, Rubrik VI).

Das *Kin*, ein chinesisches Instrument, wurde früher auch in Japan unter dem Namen *Shikenkin* oder *Kinno-Koto*[4]), jedoch ausschließlich von Vornehmen benutzt. Es ist eine 7saitige liegende Harfe, ähnlich dem Koto, aber kleiner, und wird gleich diesem mit Zupfnägeln gespielt. Die Saiten laufen an beiden Enden über feste Stege. Die Teilung der letzten Saite, auf der allein wohl die Melodie ausgeführt wird, ist durch eine Reihe von eingelegten Perlmutter- oder Elfenbeinmarken vorgezeichnet. Die Messung zeigt, daß dieselben von dem Halbierungspunkt der Saite ausgehend nach beiden Seiten in symmetrischen Abständen angeordnet sind. Die eine Hälfte der Tabulatur zeigt also das genaue Spiegelbild der anderen.

1) Ellis, a. a. O. S. 525.

2) Ein von Ellis gemessenes Exemplar einer Pipa, das nach einem anderen Prinzip gebaut ist, als die unsrigen, wird in einem späteren Zusammenhang besprochen. (Siehe S. 314, Anmerkung 4.)

3) Im Besitze des Wiener K. K. Hofmuseums.

4) Vgl. Kraus, a. a. O., S. 64. Piggott beschreibt dasselbe Instrument als *Shichigenkin*.

Digitized by Google

Tabelle III. Instrumental-Leitern.

	I Pipa	II Temperiert	III Kin	IV Rein	V Gekkin	VI Shuang Chin	VII Pythag.
Grundton	0	0	0	0	0	0	0
Kleine Sekunde	97	100	—	112	—	—	90
Große Sekunde	197	200	230	{182 {231	189	182	180
Kleine Terz	303	300	314	316	—	—	294
neutrale Terz	—	—	—	—	339	345	—
Große Terz	—	400	387	386	—	—	—
Quarte	497	500	496	498	502	500	498
Tritonus	584	600	—	583	—	—	588
Quinte	700	700	701	702	697	681	678
Kleine Sexte	800	800	—	844	—	—	792
neutrale Sexte	—	—	—	—	851	847	—
Große Sexte	—	900	879	884	876	—	882
Kleine Septime	999	1000	—	996	1018	1021	996
Oktave	1194	1200	1203	1200	1200	1200	1200

Die untenfolgende Tabelle IV A gibt in der ersten Reihe die Distanzen der einzelnen Tastknöpfe vom Saiten-Ende, umgerechnet auf die einfachsten Zahlen. In der zweiten Reihe sind die Zwischenräume von Knopf zu Knopf gegeben, in der dritten die Verhältnisse der Knopf-Distanzen zur ganzen Saitenlänge, gleich den reciproken Verhältnissen der Schwingungszahlen, in der vierten endlich die Intervalle in Cents, die leere Saite als Grundton angenommen. Es ergeben sich die Intervalle der natürlichen Stimmung mit außerordentlicher Genauigkeit, wie aus der Übereinstimmung der Rubrik III Tabelle III, welche die Mittel der an 5 verschiedenen Instrumenten gefundenen Werte enthält, mit Rubrik IV ersichtlich ist. Die Tabulatur umfaßt 3 Oktaven, von denen die beiden oberen nur die große Terz und die Quinte enthalten. Die Teilung der tiefsten Oktave, welche das Spiegelbild der beiden anderen darstellt, ergibt außer den beiden Terzen und der großen Sexte, der Quarte und Quinte noch das Intervall 7 : 8, eine Art übermäßigen Ganztons (231 Cents; temperierter Ganzton = 200 C.). Das Vorhandensein dieses sonst ganz ungebräuchlichen Intervalls weist darauf hin, daß die Einteilung der beiden oberen Oktaven derjenigen der unteren vorausging, und letztere nur durch die Symmetrie der Anordnung der Tastknöpfe bedingt ist. Wunderlicher Weise erscheint in den oberen Oktaven die große Terz an Stelle der Quart, die man wegen ihres höheren Konsonanz-Grades eher erwarten sollte. Vermutlich sind aber bei der Konstruktion des Kin musikalische Prinzipien überhaupt nur in zweiter Linie angewendet worden. Denn sämtliche Maße, die auf allen Exemplaren genau eingehalten erscheinen, sollen eine symbolische Bedeutung haben. So soll die Länge von 3 Fuß, 6 Zoll und 6 Linien die (366) Tage des Jahres, die Breite von 6 Zoll die Weltrichtungen (N, S, O, W, Zenith, Nadir), die Verengerung des Resonanz-Bodens in der Mitte auf 4 Zoll die Jahreszeiten andeuten u. s. w.[1].

Das größte Interesse verdient ein sechstes Exemplar des Kin[2], welches,

---

1 Vergleiche Kraus, a. a. O., S. 64 und Winckler, Babylon. Kultur.

2 Im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

äußerlich den 5 anderen vollkommen gleich, durch die Distanzen seiner Tastknöpfe wesentlich von ihnen abweicht. Dieselben sind ebenfalls von einem mittleren Knopf, welcher die Saite halbiert, ausgehend nach beiden Seiten symmetrisch angeordnet[1]). Die Berechnung der Intervalle aus den Messungen führt zu einem erstaunlichen Resultat. Der übermäßige Ganzton, die reine große Terz und die Quarte (innerhalb der ersten Oktave) sind beiden Typen gemeinsam. Dagegen erscheint an Stelle der reinen großen Sexte in der ersten Oktave die reine kleine Sexte und kehrt in den beiden oberen Oktaven an Stelle der Quinte wieder. Die zweite Oktave enthält an Stelle der großen Terz die Quarte. Endlich erscheinen in der ersten Oktave an Stelle der reinen kleinen Terz und der Quinte (!) zwei gänzlich neue Intervalle, nämlich eine pythagoreische kleine Terz und ein Intervall, das die Mitte hält zwischen Tritonus und Quinte. Wie erklärt sich diese sonderbare Tonleiter?

Teilen wir eine Saite durch fortgesetztes Halbieren in 32 ($= 2^5$) gleiche Teile, so erhalten wir (in der ersten Oktave) die in Tabelle IV Rubrik I—III dargestellte Leiter. Markiert man, vom Halbierungspunkte ausgehend, symmetrisch nach beiden Seiten die Teilstriche 4 + 2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 4 (vgl. Tabelle IV C.), so ergibt die Berechnung der Intervalle die Leiter des Kin (Tabelle IV Rubrik IV) mit großer Annäherung und einer einzigen Ausnahme: an Stelle der großen Terz steht in der ersten Oktave eine neutrale (359 C.), und, infolge der symmetrischen Konstruktion, an Stelle der großen Terz in der dritten Oktave die Quarte. Die beiden großen Terzen, welche aus dem Konstruktions-Prinzip dieses Instrumentes herausfallen, sind vielleicht in Anlehnung an den anderen Typus entstanden. Es könnte die Vermutung auftauchen, daß das ganze Instrument als ungeschickte Nachahmung eines mißverstandenen Modells anzusehen sei und als vereinzeltes minderwertiges Exemplar nicht mit in die Diskussion aufgenommen werden dürfe. Dem widerspricht die auffallende Übereinstimmung der gefundenen mit den berechneten Werten, sowie die bedeutsame Tatsache, daß diese Intervalle sich keineswegs allein auf dem Kin finden. Eine Serie von 12 (japanischen) Stimmpfeifen, *Shoshi*[2]), kleinen, einseitig offenen Bambusröhren[3]), gab die Tabelle IV Rubrik V mitgeteilte Leiter. Die Intervalle stimmen außerordentlich genau mit denen überein, die man durch Teilung einer Saite in 32 resp. 64 gleiche Teile erhält. Nur die kleine Terz nähert sich mehr der reinen, und neben den beiden Septimen scheint noch die harmonische Sept (4 : 7; 969 C.) intendiert zu sein (vgl. Tabelle IV Rubrik VI—VIII). Die merkwürdige »vertiefte« Quinte (649 C.), die in dieser Reihe fehlt, erscheint auf 8 verschiedenen (5 chinesischen und 3 japanischen) Flöten mit großer Genauigkeit wieder (650 C. im Mittel; größte Abweichung 10 C.). Sie findet sich auch auf einer von Ellis gemessenen Pipa[4]) neben einem $^3/_4$ Ton, einer neutralen Terz und einer (reinen?) großen Sexte.

Der Perser Zalzal († 800 n. Chr.) erhielt auf seiner Laute die vertiefte Quinte auf ganz anderem Wege. Die Bünde entsprachen ursprünglich den

1) Vergleiche die beifolgende Tafel. Das Schema ist dem vorhergehenden gleich.

2) Vergleiche Kraus, a. a. O., S. 47.

3) Berliner Museum für Völkerkunde. Nr. I D. 6066.

4) A. a. O., Seite 519. Die Reihe lautet in Cents: 0, 145, 351, 647, 874, 1195. Vermutlich ist intendiert: 0, 151, 359, 355, 649, 884, 1200. Ellis sagt: »*This scale is like nothing I have yet met with*«.

pythagoreischen Intervallen: 0, 204, 294, 408 u. s. w. Später wurde die kleine Terz verändert, indem man den 2. Bund genau in der Mitte des 1. und 3. anbrachte; man erhielt 303 C. Zalzal halbierte nun die Distanz zwischen dem 2. und 3. Bund nochmals und erhielt so die neutrale Terz (355 C. in der ersten Oktave, den $^3/_4$ Ton (355 — 204 = 151 C.) und die vertiefte Quinte (151 + 498 = 649 C.) in der 2. Oktave[1]. Vielleicht erklärt sich die erwähnte Pipa-Leiter auf ähnliche Weise. Die große Sexte fällt aus beiden Reihen heraus.

Das Vorkommen von Intervallen, die mechanischer Saitenteilung, also einem außermusikalischen Prinzip, ihre Entstehung verdanken, auf ostasiatischen Instrumenten scheint demnach außer Zweifel gestellt. Daß sie auch auf Stimmpfeifen übertragen werden, beweist, daß ihnen nicht nur eine nebensächliche Bedeutung, nicht nur eine occasionelle Verwendung zukommt, sondern, daß der Versuch gemacht wurde, spekulativ gewonnene Intervalle in die Praxis einzuführen. Übrigens steht, nach Dennys, das Kin »an der Spitze des chinesischen Orchesters, nimmt also, nach ostasiatischen Begriffen, eine analoge Stellung ein, wie bei uns die Primgeige«[2].

Tabelle IV.

I Intervall	II Verhältnis	III Cents	IV Kin	V Diapason	VI Cents	VII Verhältnisse	VIII Intervalle
Viertelton	31 : 32	55					
Halbton	15 : 16	112		118	112	15 : 16	reiner Halbton
Kleiner Ganzton	29 : 32	170					
Großer Ganzton	7 : 8	231	231	249			
Kleine Terz	27 : 32	294					
			303	312	316	5 : 6	reine kleine Terz
neutrale Terz	13 : 16	359					
			382		386	4 : 5	reine große Terz
Große Terz	25 : 32	427		436			
* Quart	3 : 4	498	499				
Kleiner Triton.	23 : 32	572		561			
				608	610	45 : 64	Triton
Großer Triton.	11 : 16	649	647				
Quint	21 : 32	729		729			
* Kleine Sext.	5 : 8	814	815				
				857	858	39 : 64	neutr. Sext.
Große Sext.	19 : 32	902					
				963	969	4 : 7	harm. Sept.
* Kleine Sept.	9 : 16	996					
				1053	1045	35 : 64	Kleine Sept.
Große Sept.	17 : 32	1095					
				1142	1146	33 : 64	Große Sept.
Oktave	1 : 2	1200	1201	1206	1200	1 : 2	Oktave

(* reine Intervalle.)

Tabelle IVA. Konstruktion des Kin. Typus A.

I. Saitenlängen	0	15	20	24	30	40	48	60	72	80	90	96	100	105	120
II. Differenzen	15	5	4	6	10	8	12 | 12	8	10	6	4	5	15		
III. Verhältnisse	1/8	1/6	1/5	1/4	1/3	2/5	1/2	3/5	2/3	3/4	4/5	5/6	7/8		
IV. Cents	1200	702	386	1200	702	386	1200	884	702	498	386	316	231.		

(1200 702 386) × 3; (1200 702 386) × 2

1) Vergleiche Ellis, a. a. O., S. 493 f.

2) Ellis, a. a. O., S. 520.

Digitized by Google

Tabelle IV B. Typus B.

I. Saitenlängen	0	20	25	32	40	50	60	80	100	110	120	128	135	140	160
II. Differenzen		20	5	7	8	10	10	20 |	20	10	10	8	7	5	20
III. Verhältnisse		1/8	5/32	1/5	1/4	5/16	3/8	1/2	5/8	11/16	3/4	4/5	27/32	7/8	
IV. Cents		1200	814	386	1200	814	498	1200	814	649	498	386	294	231	
		×3			×2										

Tabelle IV C. Mutmaßlicher Ursprung des Typus B.

I. Saitenlängen	0	4	5	6	8	10	12	16	20	22	24	26	27	28	32
II. Differenzen		4	1	1	2	2	2	4 |	4	2	2	2	1	1	4
III. Verhältnisse		1/8	5/32	3/16	1/4	5/16	3/8	1/2	5/8	11/16	3/4	13/16	27/32	7/8	
IV. Cents		1200	814	498	1200	814	498	1200	814	649	498	359	294	231	
		×3			×2										

Eine große Anzahl von Instrumenten, die wir noch außer den beschriebenen gemessen haben, konnte nicht in Betracht gezogen werden, da ihre Leitern weder unter einander noch mit den sonst gefundenen Tonreihen übereinstimmten. Namentlich die Flöten widersetzten sich hartnäckig allen Versuchen einer Zusammenfassung. Es wurden im Ganzen 24 japanische und chinesische Flöten verschiedener Konstruktion (*Titsu*, *Shinobuye* u. s. w.) untersucht. Die Art des Anblasens ist zwar von großem Einfluß auf die Tonhöhe. Um aber die hierdurch entstehenden Fehler zu vermeiden, haben wir uns gelegentlich der Mithülfe eines Berufs-Flötisten[1] bedient, der der gleichmäßigen Stellung der Lippen zur Blas-Öffnung u. s. w. die größte Aufmerksamkeit zuwandte. Da es sich nur um die Intervallenfolge, nicht um die absolute Tonhöhe handelte, mußten wir die auf den Instrumenten intendierten Tonreihen erhalten haben, falls nicht etwa die ostasiatischen Musiker die einzelnen Töne ungleichartig anzublasen pflegen. Die dennoch mangelnde Übereinstimmung erklärt sich wohl aus den Schwierigkeiten, mit denen der Flötenbauer zu kämpfen hat. Nicht nur Länge und Querschnitt des Rohres, sowie Größe und Distanz der Löcher müssen berücksichtigt werden: auch die Art der Bohrung ist von wesentlichem Einfluß. Fast bei allen ostasiatischen Flöten ist ein natürliches Bambusrohr ohne viel weitere Bearbeitung benutzt. Vielleicht wählt man einfach Rohre von gewisser Länge und bestimmter Anzahl und Distanz der Knoten und bohrt dann die Löcher ungefähr in die Mitte der Internodien. Es ist einleuchtend, daß bei dieser Art der Fabrikation höchstens eine gewisse Annäherung an eine intendierte Leiter erzielt werden könnte. Die Verwendung der Flöten im Zusammenspiel mit andern Instrumenten, die, nach verschiedenen Prinzipien gebaut oder gestimmt, verschiedene Tonreihen erzeugen, mag geeignet sein, das Chaos noch zu vergrößern, zumal in einem Lande, wo Theorie und Praxis meist neben einander hergehen, ohne sich wechselseitig zu bestimmen.

Ebenfalls als unbrauchbar erwiesen sich Instrumente mit Zungenpfeifen: zwei japanische Stimmpfeifen-Reihen (*Shoshibuyes*), sowie mehrere chinesische *Shengs* und japanische *Shō's*. Diese Mundorgeln bestehen aus einer Reihe von Zungenpfeifen, die in einen gemeinsamen Windkasten eingesetzt sind. Durch Herausziehen einzelner Pfeifen kann man sich überzeugen, daß die Stimmung durch kleine, auf die Metallzungen aufgeklebte Wachskügelchen

1) Mitglied des Wiener Hof-Opern-Orchesters.

Digitized by Google

reguliert wird. Verstimmungen durch Abfallen des Stimm-Wachses, sowie durch Rosten des Metalls sind bei Museums-Instrumenten unvermeidlich. Wir fanden kein einziges intaktes Exemplar und die wenigen Pfeifen, die des Vertrauens wert schienen, ergaben Leitern, die jeden Erklärungsversuch ausschließen.

Bei zwei chinesischen Instrumenten endlich, einer Papageno-Flöte, *Siao*, und einem Glockenspiel, *Yün lo*, hat offenbar schon der Verfertiger auf eine genaue Abstimmung verzichtet. Vielleicht war das Siao zum Kinderspielzeug bestimmt; das Yünlo wird vorzugsweise bei Leichenzügen als Lärm-Instrument benutzt.

C. Kritische Zusammenfassung.

Der Direktor des Musikinstitutes in Tokio, Herr Shuji Isawa, hat unter Mithilfe zweier europäischer Musiker[1] und durch Umfragen bei einheimischen Musikern die japanischen Gebrauchsleitern zu bestimmen versucht und die Resultate seiner Bemühungen in einem Bericht[2] niedergelegt. Dieser Bericht wurde 1885 zur »Invention Exhibition« nach London gesandt, begleitet von mehreren Reihen Stimmgabeln, original-japanischen Stimmpfeifen und Tabellen; Ellis prüfte dieses Material aufs sorgfältigste und veröffentlichte es[3] als *»the most authentic account of the intentional and practical Japanese scale, that we possess«*. Das Ergebnis ist, daß die von der Theorie verlangte und intendierte pythagoreische Stimmung in der Praxis durch eine Art Temperatur ersetzt wird, die dem Gehör des Spielers überlassen und daher notwendig unvollkommen bleibt. Ellis meinte, alles was den Japanern fehle, sei eine Serie genau temperiert gestimmter Gabeln, und sandte eine solche nach Tokio, die dem dortigen Musikinstitut künftig als Standard dienen sollte. Leider geht aus den Mitteilungen weder hervor, wie Herr Isawa zu seinen Stimmgabel-Reihen gelangte, noch, warum er die pythagoreische Stimmung als intendiert betrachtet. Eine Aufklärung hierüber wäre in mehr als einer Hinsicht interessant. Die Stimmpfeifen schließen sich eng dem pythagoreischen *C*-Modus an (mittlere Abweichung: 3,2 Cents), während die Gabeln, die die 12 Stufen der japanischen chromatischen Leiter darstellen sollen, dem pythagoreischen *F*-Modus zu entsprechen scheinen (m. A. 10,3 C.)[4]. Zwei weitere Gabel-Serien repräsentieren die Koto-Stimmung *Hirajoshi* nach dem »alten und neuen Styl«. Von diesen würde die erstere allenfalls dem pythagoreischen *F*-Modus (m. A. 9,1 C.), die letztere dem *Cis*- (oder ebensogut dem *Dis*-, *Eis*-, *Gis*-, *Ais*- oder *H*-Modus (m. A. 4,0 C.) nahekommen. Ellis identifiziert die neue Hirajoshi-Stimmung tatsächlich mit einer derartigen Leiter. Mit der alten Hirajoshi-Stimmung ist nach Ellis

1) Mr. L. W. Mason aus Boston und der deutsche Kapellmeister Eckert.

2) *Report on the Result of the Investigations concerning Music undertaken by Order of the Department of Education, Tokio, Japan.*

3) A. a. O., Anhang S. 1108–1111.

4) Wir bezeichnen der Einfachheit halber die gewöhnliche, durch den aufsteigenden Quintenzirkel erhaltene, pythagoreische Leiter als »*C*-Modus« und nennen dementsprechend die Leitern, die sich ergeben, wenn man den Halbton, die Quarte, die Quinte u. s. w. dieser Leiter zum Grundton wählt, »*Cis*-,« resp. »*F*-«, »*G*-«Modus. Es

die reine Leiter intendiert (m. A. 5,7 C.). (Die mittleren Abweichungen aller dieser Reihen findet man im 3. Abschnitt der Tabelle V zusammengestellt.)

Um diese Resultate kritisch betrachten und mit den unsrigen vergleichen zu können, scheint es angezeigt, sich erst die Abweichungen zu vergegenwärtigen, die zwischen der reinen, temperierten und den in Betracht kommenden pythagoreischen Leitern bestehen. (Vergleiche Tabelle V, erster Abschnitt.) Sämtliche Intervalle des pythagoreischen *C*-Modus sind von denen des *F*-Modus um ein Komma verschieden, während der *C*- und *G*-Modus sich bloß durch die Quarte unterscheiden (522, respective 498 C.), die wieder dem *G*- und *F*-Modus gemeinsam ist. Der reinen Stimmung nähert sich der *F*-Modus bedeutend mehr, als die beiden andern pythagoreischen Leitern, ja sogar mehr, als unsere Temperatur. Von der Temperatur entfernt sich die reine Stimmung am wenigsten, der *C*-Modus am meisten, doch sind die Unterschiede der einzelnen Abweichungen nicht bedeutend. Ist der pythagoreische *F*-Modus intendiert, so sind Abweichungen gegen die reine Stimmung leichter, als gegen die temperierte. Vom *C*- (und *G*-)Modus ist die Möglichkeit einer Abweichung gegen reine und temperierte Stimmung ziemlich gleich, mit geringer Begünstigung der Temperatur. Alle diese Beziehungen gelten natürlich auch in entgegengesetzter Richtung. Was für den praktischen Musiker Abweichungs-Möglichkeiten, das sind für den Hörer und Beobachter Verwechslungs-Möglichkeiten.

Tabelle V.

Mittlere Abweichungen der einzelnen Stimmungen (Cents).

	Rein	Temp.	Pyth. C.	Pyth. F.	Pyth. G.
Rein (12-stufige)	0	9.6	12.9	6.6	10.7
Temperiert (12-stufige)	9.6	0	12.0	11.1	10.2
Pythag. C (12-stufige)	12.9	12.0	0	24.0	2.2
Pythag. F (12-stufige)	6.6	11.1	24.0	0	21.3
Pythag. G (12-stufige)	10.7	10.2	2.2	21.3	0
Pipa	7.3	3.6	16.4	6.4	13.4
Gekkin	6.0	7.5	13.0	9.5	6.0
Gebrauchsl.	5.6	7.6	12.4	12.5	10.1
Ellis	11.8	11.6	(3.2)	(10.3)	—
Gilman	6.2	5.0	11.4	9.0	7.4
Ritsu-Gabeln	13.2	13.9	—	10.3	—
Stimm-Pfeifen	13.2	13.9	3.2	—	—
Hirajoshi alt	5.7	4.7	10.7	9.1	6.7
Hirajoshi neu	11.5	8.0	19.5	10.0	(Pyth. Cis) 4.0
Rein (5-stufige)	0	7.5	7.0	17.0	1.0
Temperiert (5-stufige)	7.5	0	13.5	10.5	8.5
Pythag. C (5-stufige)	7.0	13.5	0	24.0	6.0
Pythag. F (5-stufige)	17.0	10.5	24.0	0	18.0
Pythag. G (5-stufige)	1.0	8.5	6.0	18.0	0

sei bemerkt, daß der *F*-Modus identisch ist mit der Leiter, die man durch den aufsteigenden Quarten- resp. den absteigenden Quinten-Cirkel erhält.

Tabelle VI. Mittlere Reinheits-Breite.

	Rein	Temper.	Pyth. C.	Pyth. F.	Pyth. G.
Halbton	17.6	8.0	19.6	8.0	19.6
Ganzton	13.3	13.3	13.3	23.0	13.3
Kleine Terz	12.5	14.1	13.1	18.1	13.1
Große Terz	15.4	16.0	19.0	15.7	19.0
Quarte	10.2	10.6	32.9	10.2	10.2
Triton	9.3	12.9	18.0	9.7	18.0
Quinte	11.1	11.8	11.1	28.4	11.1
Kleine Sexte	12.0	10.2	13.3	15.5	13.3
Große Sexte	22.7	21.7	20.0	22.9	20.0
Kleine Sept.	14.5	14.5	26.0	14.4	26.0
Große Sept.	11.7	4.7	10.3	13.7	10.3
Mittel	13.0	13.5	18.1	18.1	15.1

Diese Verhältnisse ändern sich wesentlich, wenn wir statt der 12-stufigen die 5-stufigen Leitern vergleichen (Grundton, Halbton, Quarte, Quinte, kleine Sexte). Es ist dies notwendig, weil wir dadurch erst den richtigen Maßstab für die Hirajoshi-Stimmungen erhalten (vergleiche Tabelle V, Abschnitt 4). Aus dem vorhin Gesagten ergibt sich von selbst, daß auch in der 5-stufigen Leiter die mittlere Abweichung des pythagoreischen *C*- und *F*-Modus gleich einem Komma sein muß; diejenige des *C*- und *G*-Modus muß entsprechend größer werden, als in der 12-stufigen Leiter, da sich die Abweichung der Quarte auf eine geringere Anzahl von Gliedern verteilt; eben darum fällt auch die Übereinstimmung der Quarte im *G*- und *F*-Modus mehr ins Gewicht und bedingt eine kleinere mittlere Abweichung. Quarte und Quinte des *G*-Modus sind rein, Sekunde und kleine Sexte nur um je 2 C. von der reinen verschieden. Man kann daher geradezu sagen, daß in der Pentatonik der pythagoreische *G*-Modus mit der reinen Stimmung zusammenfällt. Der *F*-Modus entfernt sich am weitesten, der *C*-Modus und die Temperatur bedeutend weniger von der reinen Stimmung. Die Rangordnung der mittleren Abweichungen von der Temperatur bleibt dieselbe, wie bei der 12-stufigen Leiter. Im Allgemeinen erscheint das Verhältnis der Abweichungs-Möglichkeiten von einer intendierten pythagoreischen Stimmung in der Richtung der reinen oder temperierten gerade umgekehrt, wie bei der 12-stufigen Leiter.

Kehren wir nun zu den aus den Isawa-Ellis'schen Tabellen berechneten Werten zurück.

Die sehr geringe Abweichung der Ritsu-Gabeln und Stimm-Pfeifen von der pythagoreischen Stimmung (*F*- beziehungsweise *C*-Modus) fällt eher zu Gunsten der reinen als der temperierten Stimmung aus. Da, wie wir gesehen haben, der *F*-Modus sich mehr der reinen, der *C*-Modus mehr der temperierten Stimmung zuneigt, so erscheint das Verhalten der Ritsu-Gabeln wohl erklärlich, das der Stimm-Pfeifen dagegen auffallend. Andrerseits werden wir der größeren Annäherung an die reine Stimmung bei den Gabeln weniger, bei den Pfeifen umsomehr Gewicht beizulegen haben.

Für die ältere Hirajoshi-Stimmung können wir ebensogut den pythagoreischen *G*-Modus wie die reine Leiter als intendiert annehmen. Es zeigt sich jedenfalls eine, wenn auch sehr geringe Abweichung im Sinne der Tem-

peratur. Der Hinneigung zur Temperatur, die die neuere Hirajoshi-Stimmung zeigt, darf man nicht allzuviel Gewicht beilegen, mag man mit Ellis den *Cis*-Modus, oder den *F*-Modus als intendiert betrachten. Beide lassen Abweichungen gegen die Temperatur bedeutend leichter zu, als gegen die reine Stimmung. Für den *Cis*-Modus beträgt die mittlere Abweichung von der Temperatur 5,5 C., von der reinen Stimmung 11,0 C.

Es ergibt sich also im Allgemeinen, daß man die Abweichungen der von Ellis untersuchten Leitern von der pythagoreischen Theorie nicht notwendigerweise als Annäherungen an die gleichschwebend temperierte Stimmung betrachten muß, sondern mindestens mit dem gleichen Rechte als Annäherungen an die reine Stimmung auffassen kann.

Dieses Resultat wird bestätigt durch die von uns gefundene Gebrauchsleiter (vergleiche Tabelle V, Abschnitt 2). Wir bemerken hier den engsten Anschluß an die reine Stimmung, die Abweichung von der Temperatur ist etwas größer; dies Verhältnis erhält größeres Gewicht, wenn wir die pythagoreische Stimmung als intendiert ansehen, da der *G*-Modus, der hier in Betracht kommt, die Annäherung an die Temperatur erleichtern würde (in der 12-stufigen Leiter). Die Intervalle der Gekkin-Leiter (von den neutralen Terzen und Sexten abgesehen) zeigen dieselbe Rangordnung der mittleren Abweichungen, wie die der Gebrauchs-Leiter. Die größere Annäherung an die Temperatur, die wir bei den Pipa-Leitern finden, wird durch die gleichzeitige Annäherung an den pythagoreischen *F*-Modus noch besonders betont, da dieser eine Abweichung im Sinne der reinen Leiter begünstigen würde. Dennoch möchten wir dieser scheinbaren Bestätigung der Ellis'schen Hypothese nicht allzu große Bedeutung beimessen, da ihr eine Reihe gewichtigerer Tatsachen entgegenstehen. Die Konstruktion des Kin vom Typus A, das Auftreten der reinen großen Terz in der Kin-Leiter des B-Typus[1]) lassen keinen Zweifel darüber, daß reine Intervalle in der ostasiatischen Musik nicht nur zufällig vorkommen.

Wir haben vergleichsweise auch die mittleren Abweichungen der von B. I. Gilman[2]) publizierten chinesischen Gebrauchs-Leitern berechnet. Auch hier verliert die Annäherung an die Temperatur, die um ein Geringes größer ist, als die an die reine Stimmung, dadurch an Bedeutung, daß sie von dem möglicherweise intendierten pythagoreischen *G*-Modus begünstigt wird. Wir haben bisher die Abweichungen der Mittelwerte (Tabelle II, Rubrik 13, Tabelle III, Rubrik 1 und 5) von den wahrscheinlich intendierten Leitern betrachtet. In den Mittelwerten erscheinen aber Abweichungen in entgegengesetzten Richtungen kompensiert; die »mittleren Abweichungen« fallen daher verhältnismäßig klein aus. Um ein Maß für den Spielraum zu gewinnen, in welchem die Intonation in der Praxis sich bewegt, ist es notwendig, aus allen Abweichungen das Mittel zu nehmen[3]). Wir haben diese umständliche Berechnung der »mittleren Reinheits-Breite« für unsere Gebrauchs-Leiter, auf die es uns hauptsächlich ankommt, durchgeführt (Tabelle VI). Das bereits gewonnene Resultat erfährt hier seine Bestätigung: die reine Stimmung schließt sich der Gebrauchs-Leiter enger an, als die temperierte; von den pythagoreischen Leitern kann nur der *G*-Modus als intendiert angesehen werden.

---

1) Auch auf die große Sexte in der Ellis gemessenen Pipa-Leiter sei hier nochmals hingewiesen.

2) A. a. O.

3) Auch hierbei muß stets das Gewicht berücksichtigt werden.

Betrachten wir die mittlere Reinheits-Breite der einzelnen Intervalle, die ein relatives Maß des Intervall-Bewußtseins darstellt, so ergibt sich Folgendes: neben der Quarte und Quinte erfreut sich der Triton einer auffallend reinen Intonation[1]). Es erklärt sich dies wohl aus der Bevorzugung, die der übermäßige Quartschritt in der japanischen Melodik genießt. Für die kleine Terz und Sexte scheint sich ein Reinheits-Gefühl herausgebildet zu haben, das für die große Terz und Sexte fehlt. Wir kommen auf diese merkwürdige Tatsache später noch zurück und konstatieren hier nur noch, daß der Halbton und seine Umkehrung, die große Septime, sich bemerkenswert der Temperatur nähern.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung nochmals zusammen, so finden wir die reine Stimmung als die wesentliche Grundlage der heutigen japanischen Musik. Einzelne Abweichungen, sowie die Verkörperung des Quinten-Zirkels auf japanischen Stimm-Pfeifen (Ellis) weisen auf die Möglichkeit hin, daß der pythagoreischen Theorie auch in Japan eine Bedeutung zukommt. Eine gelegentliche Hinneigung zur gleichschwebenden Temperatur ist unverkennbar. Der genaueren Untersuchung und Erklärung dieser Tatsachen ist das folgende Kapitel gewidmet. Auch die Einwirkung der neutralen und der durch mathematische Saiten-Teilung, also nach einem außermusikalischen Prinzip gewonnenen Intervalle auf die praktische Musik werden wir noch in anderem Zusammenhange betrachten.

4. Musiktheorie.

Die japanische Musik ist ein Ableger der viel älteren chinesisch-koreanischen. Nicht nur in den Instrumenten, auch im Tonsystem zeigen sich noch heute deutliche Symptome dieses Ursprungs. Ob dagegen die sehr kunstvolle Musiktheorie, die chinesische Gelehrte von altersher mit Vorliebe in den Kreis ihrer Spekulationen gezogen haben, jemals im Bewußtsein des japanischen Volkes lebendig war, müssen wir bezweifeln. Dennoch müssen wir mit einigen kurzen Bemerkungen auf die chinesische Theorie zurückgreifen, da sie uns den Schlüssel zum Verständnis mancher Eigentümlichkeiten des japanischen Tonsystems liefert Die chinesischen Überlieferungen sind schon vielfach zum Gegenstand eingehender Studien gemacht worden[2]), und die Verwandtschaft des chinesischen Musiksystems mit demjenigen des Pythagoras ist durch so zahlreiche Analogien belegt, daß man kaum umhin kann, an einen ursächlichen Zusammenhang beider zu denken. Es mag dahin gestellt bleiben, ob der griechische Gelehrte von seinen Reisen nach Ägypten und dem Orient die Grundlage seiner Theorie als fertiges Geschenk in die Heimat zurückbrachte, oder ob wir für beide Systeme eine ältere gemeinschaftliche Wurzel, etwa in Indien oder Babylon[3]) zu suchen haben.

1) Vielleicht läßt sich die Bevorzugung des Triton in der japanischen Musik damit in Zusammenhang bringen, daß das Intervall 5 : 7 der Verschmelzung nach zwischen den Konsonanzen und den Dissonanzen rangiert. (Vergleiche Faist, a. a. O.; Meinong und Witasek, a. a. O.; auch Stumpf, Neueres über Tonverschmelzung, S. 5ff.) Wir fanden den Triton 5 : 7 (583 C.) auf der Pipa, die Septime 4 : 7 (969 C.) auf Stimmpfeifen verkörpert. (Siehe Tabelle III und IV.)

2) Vergleiche die S. 304 citierten Arbeiten von Père Amiot, Dechevrens, B. I. Gilman und Wagener.

3) Vergleiche Winckler, Die babylonische Kultur, S. 45.

Digitized by Google

Wir werden jedenfalls kaum fehlgehen, wenn wir die harmonische Musik des heutigen Europa und die harmonielose der modernen Japaner als späte Blüten eines Baumes nebeneinander stellen.

Ein Hauptproblem der Theoretiker von altersher war die Frage: Wie entsteht eine Leiter? Die alt-chinesischen Philosophen wie die Pythagoreer haben denselben Weg zu ihrer Lösung betreten. Jene gründeten ihre Theorie auf die Länge von tönenden Pfeifen, diese auf die Länge von schwingenden Saiten, und konstruierten nach der abnehmenden geometrischen Progression:

$$1, \ \frac{2}{3}, \ \left(\frac{2}{3}\right)^2, \ \left(\frac{2}{3}\right)^3 \text{ u. s. w.}$$

den bekannten »Quinten-Zirkel«. Schreitet man, von einem gegebenen Anfangston aus, in Quinten aufwärts, indem man die entstehenden Töne, wo nötig, durch Oktaven-Transposition in den Umfang einer Oktave verlegt[1], so gelangt man nach fünf Fortschreitungen zu einer 5-stufigen, anhemitonischen (halbtonlosen) Leiter von der Form: f g a c d f'; sieben Fortschreitungen führen zu einer diatonischen Leiter von der Form: f g a h c d e f'; zwölf Fortschreitungen zu einer chromatischen Leiter von der Form: f fis g gis a ais h c cis d dis e f'. Nun bewegt sich die chinesische Musik vorzugsweise in der Anhemitonik, während die beiden Töne, die die 5-stufige zur 7-stufigen Leiter ergänzen, die sogenannten »Piens«, nur in einer geringen Anzahl von Stücken, und in diesen seltener als die übrigen Stufen, vorkommen[2]. Die 12-stufige Leiter, das System der sogenannten »Lüs«, findet sich zwar auch auf einzelnen Instrumenten verkörpert, (namentlich auf den alten Glockenspielen *King* und *Tschung*, ihren modernen Formen *Pien-King* und *Pien-Tschung*[3], sowie dem zitherartigen *Che*), dient aber nur zur Modulation beziehungsweise Transposition in eine andere Tonlage. Der Quinten-Zirkel erwies sich also zur Erklärung aller in der praktischen Musik verwendeten Leitern brauchbar.

Da man sich als älteste, ursprüngliche Tonquellen Pfeifenrohre dachte[4], so genügte es, die Länge eines Rohres ein für allemal zu normieren, um von diesem (*Huang-tschung*) ausgehend, alle musikalischen Töne zu erhalten. Der Quinten-Zirkel ward dadurch das Generations-Prinzip nicht nur der relativen, sondern auch der absoluten Tonstufen. Genau nach der Erzeugung der zwölf Lüs hat sich das Generations-Prinzip erschöpft: Das Ende kehrt, da die Oktave mit dem Grundton identifiziert wird[5], zum Anfang in sich selbst zurück, der Kreis ist geschlossen.

Was die Bedeutung dieser Theorie nach chinesischer Anschauung noch besonders steigern mußte, ist der Zusammenhang mit der in astronomischen Spekulationen wurzelnden Zahlen-Mystik. Die Fünf-, Sieben- und Zwölfzahl, die hier eine so große Rolle spielen[6], stehen auch im Tonsystem an

1) Alternierende aufsteigende Quinten und absteigende Quarten führen zu der gleichen Leiter.

2) Vergleiche Gilman, a. a. O., S. 62.

3) Vergleiche C. Engel, *Musical Instruments*, S. 39 ff.

4) Vergleiche Amiot, a. a. O., II. 1.

5) Vergleiche Gilman, a. a. O., S. 58; van Aalst, a. a. O., S. 18.

6) Vergleiche auch Winckler, a. a. O., S. 21 ff.

prominenter Stelle. Die drei ersten Zahlen der natürlichen Zahlenreihe werden im Quinten-Zirkel ($1, \frac{2}{3}$, u. s. w.) zum Ursprung der ganzen Progression.

So viele wunderbare und bedeutsame Tatsachen konnten dem Bewußtsein spekulativer Mystiker unmöglich als eine Summe von Zufällen erscheinen, und es ist psychologisch wohl begreiflich, daß man bei der primitiven Technik des Instrumentenbaus, bei nicht übermäßig reiner Intonation und bei völligem Mangel akustisch-physikalischer Messungs-Methoden sich ganz der Freude hingab, ein schwieriges Problem in überaus befriedigender Weise gelöst, die musikalischen Tatsachen durch geläufige Vorstellungen erklärt und dem allgemeinen Weltbilde organisch angegliedert zu haben — es ist begreiflich, daß man dabei die Tatsachen übersah, die der Theorie widersprechen.

So blieb das kleine Intervall unbemerkt, um das der zwölfte, durch den Quinten-Zirkel gewonnene Ton den Umfang der Oktave überschreitet (pythagoreisches Komma, 524288 : 531441, 24 Cents). Während Quinte, Quarte, kleine Terz und kleine Sexte dieses Systems durch die Übereinstimmung mit den entsprechenden reinen Intervallen (beziehungsweise große Annäherung an dieselben) dem Konsonanz-Gefühl genügen, vermögen die große Terz und die große Sexte dasselbe so wenig zu befriedigen, daß, wo immer die pythagoreische Theorie über die Praxis zur Herrschaft gelangte, eine Reaction entstand, die nach einer passenden Korrektur dieser Intervalle verlangte[1]). Keinesfalls kann aber auf diesem Wege der Ursprung einer Leiter erklärt werden: wir werden im Gegenteil erst wieder nach dem Ursprung des Prinzips des Quinten-Zirkels zu fragen haben. Wollen wir uns nicht begnügen, ihn einfach auf mathematische Spekulation zurückzuführen, so ist vielleicht die Vermutung gestattet, daß das Fortschreiten in Quinten zunächst als praktische Technik beim Stimmen von Saiten- und Holzschlag-Instrumenten, wie sie bei primitiven Völkern sehr verbreitet sind[2]), Anwendung fand. Die Annahme, daß der auf Pfeifen durch »Überblasen« erzeugte zweite Oberton, die Duodecime, Quinten-Fortschreitungen nahegelegt habe, scheint überaus gezwungen; zudem würde sie nur die Geburt der Quinte, nicht aber die eigentümliche Verwendung derselben im Zirkel erklären können. Viel wahrscheinlicher ist es, daß man bei dem Wunsch, die Oktave durch Zwischenstufen auszufüllen, zunächst durch das Konsonanz-Gefühl auf die nächst niedrige Verschmelzungs-Stufe, die Quinte geführt wurde[3]). Diese, von den beiden durch die Oktave gegebenen Eckpunkten aus nach innen konstruiert, ergab ein sehr verwendbares Leitern-Skelett (*c f g c'*), nämlich zwei durch einen Ganzton getrennte Quarten[4]), und es erübrigte, dieselben,

---

1) So schon im Altertum Aristoxenus vergleiche Bellermann, Tonleitern der Griechen, S. 20) und in der Renaissance B. R. de Pareja.

2) Z. B. das *Ranat* der Siamesen und die fast in jedem afrikanischen Negerdorf zu findende *Marimba* (vergleiche Anckermann, a. a. O.). — Auch die Japaner besitzen eine Art Xylophon, das »*Mokkin*«.

3) Vergleiche Stumpf, Konsonanz und Dissonanz, S. 61ff.

4) Diese unausgefüllten Tetrachorde entsprechen der ältesten griechischen Lyra-Stimmung (vergleiche Helmholtz, S. 422) und sind auch für die chinesische Pipa und die japanische Biwa gebräuchlich.

wohl nach dem Distanz-Gefühl[1], durch noch kleinere Stufen auszufüllen. Vielleicht benutzte man dazu eben den Ganzton, der sich in der geschilderten Konstruktion von selber darbot. Indem man ihn vom Grundton und von der Quinte aus auftrug, erhielt man die *Ritsusen*-Leiter c d f g a c. Sie besteht aus zwei getrennten (διεζευγμένος) gleich gebauten Tetrachorden.

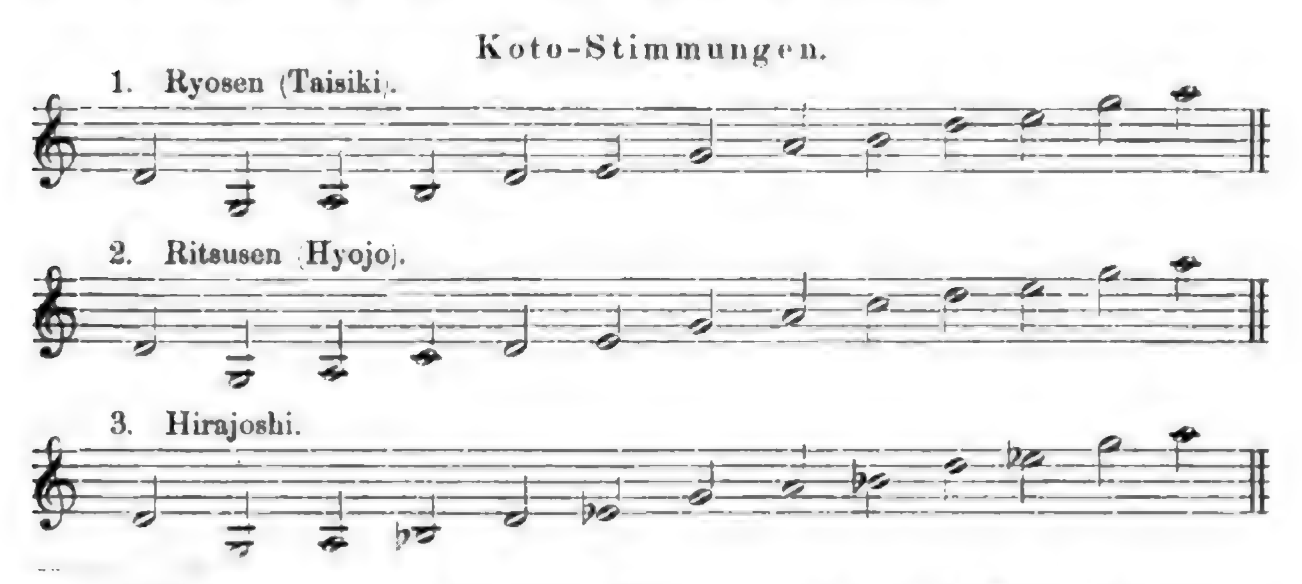
Die Halbtonschritte, die im chinesischen Tetrachord vermieden sind, finden sich in der japanischen Musik besonders häufig. Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, ist es dem Koto-Spieler möglich, durch einen Druck auf die Saite unterhalb des Steges ihre Spannung und damit die Tonhöhe zu erhöhen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß man aus Bequemlichkeits-Rücksichten bestrebt war, möglichst viele der in einem Musikstück vorkommenden Töne schon von vornherein durch Stimmen auf den 13 Saiten der Koto herzustellen, um der Technik des Saitendrucks nur gelegentlich vorkommende Zwischentöne zu überlassen. Wir wollen die verschiedenen Koto-Stimmungen im Lichte dieser Hypothese betrachten.

Die japanische Leiter ist, analog der chinesischen, aus zwei gleichen unverbundenen Tetrachorden aufgebaut. Jedoch erscheinen die Quarten nicht, wie bei jener, durch Ganztöne und kleine Terzen, sondern durch Halbtöne und große Terzen ausgefüllt. Wir haben somit eine Leiter von der Form: *c des f g as c'*. Durch Saitendruck kann man leicht von dieser Tonfolge zur anhemitonischen übergehen. Diese in der japanischen Musik sehr gebräuchliche Modulation ist in anderen Koto-Stimmungen schon dadurch vorgesehen, daß in ihnen die beiden Formen des Tetrachords vereinigt erscheinen: wir erhalten so zum Beispiel eine Leiter von der Form *c d f g as c*. Aus diesen drei Hauptformen der Koto-Leitern lassen sich eine Reihe anderer nach demselben Prinzip ableiten, das man im griechischen Altertum und im kirchlichen Mittelalter befolgte, um von der ursprünglichen diatonischen Leiter zu den sogenannten Oktaven-Gattungen zu gelangen: indem wir statt des ersten den zweiten oder vierten Ton der Koto-Leitern zum Grundton wählen, können wir die Intervallen-Folge innerhalb der Oktave verändern. (Wir schreiben diesmal die Leitern in etwas veränderter Form, indem wir die dritte Stufe der oben mitgeteilten Tonfolgen zum Ausgangspunkt machen und mit der gebräuchlichen absoluten Tonhöhe in Übereinstimmung bringen.) Wir erhalten so für die häufigsten Koto-Stimmungen folgendes Schema:

Chines. Stimmungen	Ryosen:	g	1	a	1	h	1½	d	1	e	1½	g						
	Ritsusen:							d	1	e	1½	g	1	a	1	h	1½	d
Japanische Haupt-Stimmungen	Hirajoshi:	g	1	a	½	b	2	d	½	es	2	g						
	Iwato:			a	½	b	2	d	½	es	2	g	1	a				
	Kumoi:							d	½	es	2	g	1	a	½	b	2	d
Misch-Stimmungen	Akebono:	g	1	a	½	b	2	d	1	e	1½	g						
	Han Iwato			a	½	b	2	d	1	e	1½	g	1	a				
	Han Kumoi:							d	1	e	1½	g	1	a	½	b	2	d

1) Ein gebildeter, musikkundiger Japaner, den **Ellis** befragte, versicherte, die Japaner stimmen die Halbtöne auf der Koto *»not by consonance but by a certain melodical intuition«* (**Ellis**, a. a. O., S. 522).

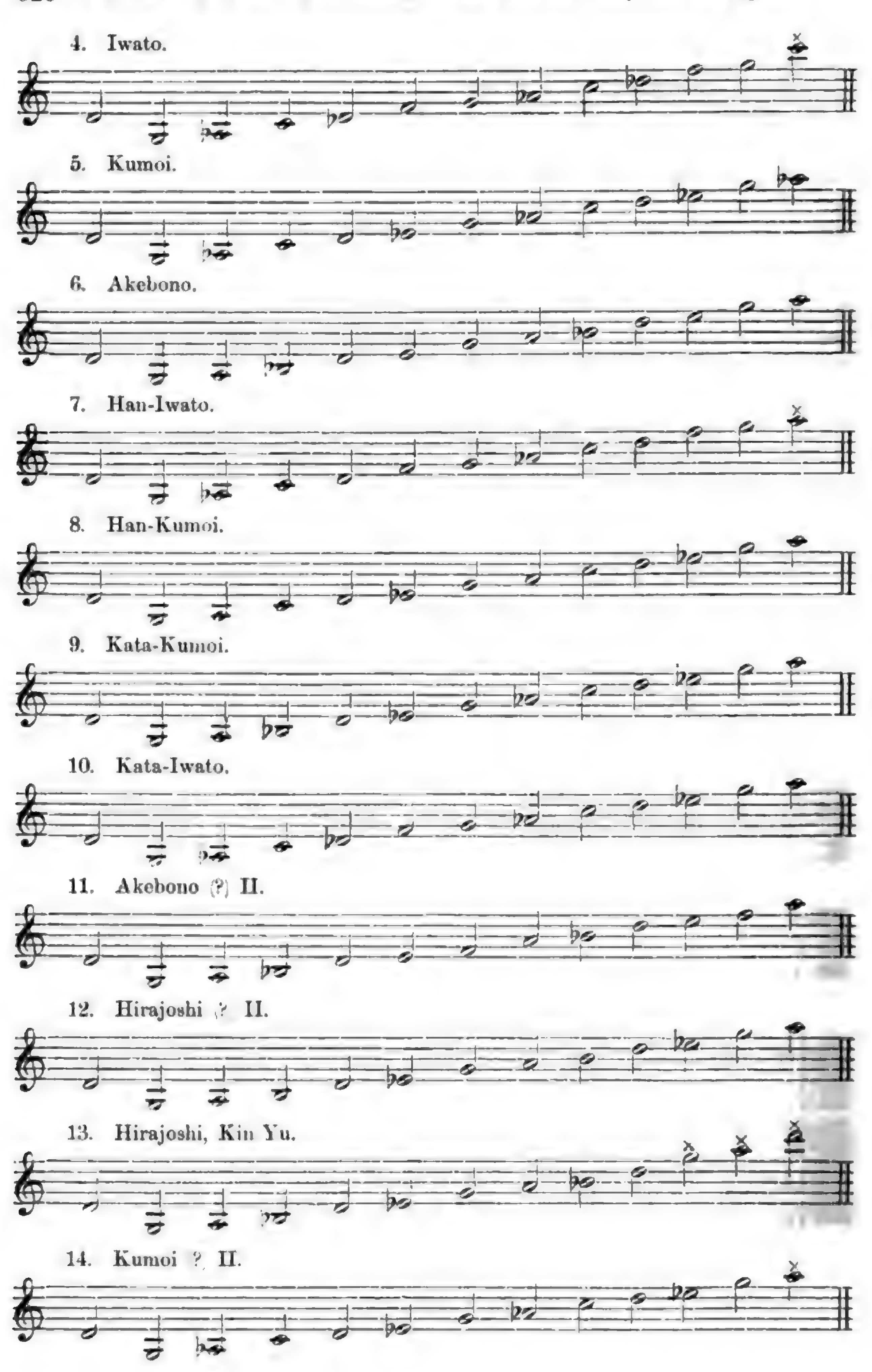
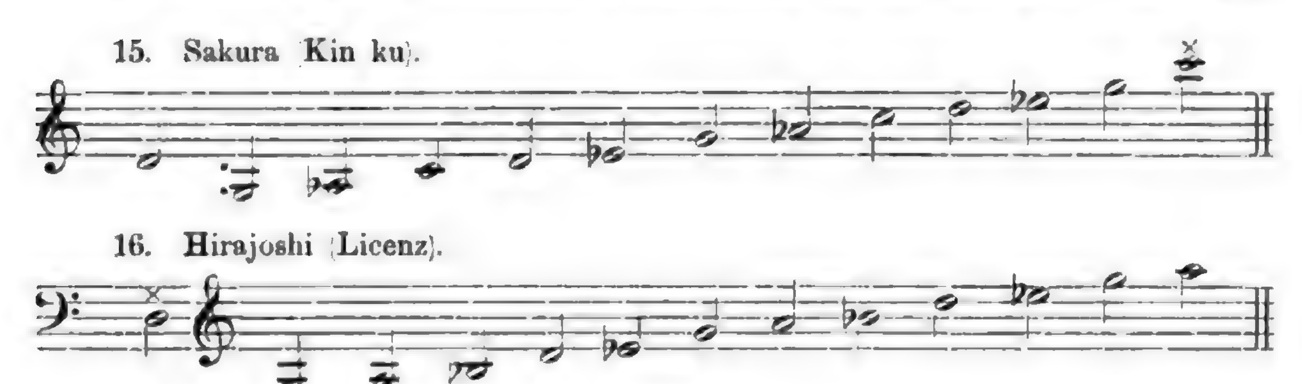
Wir haben diese Darstellungsweise benutzt, um den Zusammenhang der einzelnen Stimmungen deutlich zu machen. (Die drei Gruppen unterscheiden sich durch die in ihnen vorkommenden Intervalle, während innerhalb jeder Gruppe nur ein Wechsel der Intervallen-Folge statt hat)[1]. Wir geben nun in beifolgender Tafel die Koto-Stimmungen in ihrer vollständigen 13 stufigen Gestalt, wie sie tatsächlich auf dem Instrument hergestellt werden. Die ersten beiden Saiten behalten in allen Stimmungen ihre relative und absolute Tonhöhe bei, auch wenn diese Töne in der übrigen Leiter nicht vorkommen (so d in Notenbeispiel 4, g in 11). Diese eigentümliche Konstanz, welche die Anschaulichkeit des Leitern-Bildes oft trübt, hat in der englischen Literatur eine ausgedehnte theoretische Diskussion heraufbeschworen[2], auf die wir jedoch nicht näher eingehen wollen, da sie nichts wesentlich Neues für die hier zu erörternden Fragen beibringen dürfte. Wir beschränken uns darauf, nochmals zu erinnern, daß wir es hier mit Instrumental-Leitern zu tun haben, aus denen allein sich die Probleme der Tonalität und Modulation nicht erklären lassen. Wir können weder der ersten, noch der zweiten, noch sonst einer Saite ohne weiteres die Funktionen einer Tonika zuschreiben, und wählen die Grundtöne so, daß die einzelnen Stimmungen vergleichbar und die Beziehungen ihrer Struktur anschaulich werden.

Koto-Stimmungen.

1) Man findet sämtliche (5-stufigen) Stimmungen in den (7-stufigen) griechischen und den Kirchentonleitern wieder und zwar entsprechen sich:

Altgriechische Leitern	Kirchentöne nach Glarean	Kirchentöne nach Helmholtz	Koto-Stimmungen
Lydisch	Jonisch	Dur-Geschlecht	Ritsusen, Ryosen
Jonisch	Mixolydisch	Quarten-Geschlecht	Ritsusen, Ryosen
Phrygisch	Dorisch	Septimen-Geschlecht	Akebono
Äolisch	Äolisch	Terzen-Geschlecht (Moll)	Hirajoshi, Han-Kumoi
Dorisch	Phrygisch	Sexten-Geschlecht	Kumoi, Han-Iwato
Mixolydisch	— —	Sekunden-Geschlecht	Iwato
Syntonolydisch	Lydisch	Quinten-Geschlecht	Ritsusen, Ryosen

(Vergleiche Helmholtz, S. 441.)

2) In den citierten Abhandlungen von Ellis, Piggott, Knott und Du Bois.

Digitized by Google

4. Iwato.
5. Kumoi.
6. Akebono.
7. Han-Iwato.
8. Han-Kumoi.
9. Kata-Kumoi.
10. Kata-Iwato.
11. Akebono (?) II.
12. Hirajoshi (?) II.
13. Hirajoshi, Kin Yu.
14. Kumoi (?) II.

Zu den bereits besprochenen 8 Stimmungen kommen noch einige Varianten hinzu. Wie die Oktaven der 3. Gruppe durch die Vereinigung von zwei verschiedenen Tetrachorden, so sind die Leitern *Kata-Kumoi* und *Kata-Iwato* durch zwei aneinandergereihte, verschiedene Hauptstimmungen verkörpernde Oktaven gebildet; und zwar erscheint *Kata-Kumoi* (9) als Verbindung von Hirajoshi (3) mit Kumoi (5), *Kata-Iwato* (10) als Verbindung von Iwato (4) mit Kumoi (5). Die 11. Stimmung können wir als um eine Quinte nach oben transponiertes Hirajoshi auffassen[1]). Derartige Transpositionen auf die Dominante oder Subdominante, die unseren Modulationen von einer »Tonart« in die andere entsprechen, kommen in der japanischen Musik auch innerhalb eines Musikstückes häufig vor. Sie beweisen dort einerseits, daß dem Japaner weder das Gefühl für Tonalität, noch für Klangverwandtschaft abgeht; andererseits machen sie das Bedürfnis nach einer Temperatur der reinen Leiter erklärlich, das sich auch in nicht-harmonischer Musik einstellen muß, wo derartige Modulationen gebräuchlich sind.

Die 12. Stimmung zeigt uns gewissermaßen die Umkehrung der in Akebono (und den anderen Stimmungen der 3. Gruppe) konstatierten Tetrachord-Folge: der halbtonfreie (chinesische) hat mit dem (japanischen) Halbton-Tetrachord die Stellung vertauscht. Diese Stimmung wird (nach Piggott) gelegentlich angewendet, wenn ein Musikstück gerade diese Tonfolgen häufig verlangt, und dann im Laufe des Stückes durch Erniedrigung der 4. und 9. Saite (*h* zu *b*)[2]) in gewöhnliches Hirajoshi verwandelt. In analoger Weise soll Akebono (8) durch Vertiefung der 6. und 11. Saite zu Hirajoshi umgestimmt werden.

Die übrigen Varianten (13.—15.) unterscheiden sich von den normalen Stimmungen nur durch Erhöhung der letzten Töne, wie sie auch im gewöhnlichen Iwato und Han-Iwato üblich sind[3]). Sie dürften, wie alle Eigentümlichkeiten der Koto-Stimmungen, durch melodische Bedürfnisse zu erklären sein. Auch die Tendenz, den Tonumfang des Instruments zu erweitern, mag ihnen zu Grunde liegen. Letzteres zeigt sich besonders deutlich in der Vertiefung der 1. Saite um eine Oktave (16.), zu der nur gewisse vorgeschrittene Spieler berechtigt sind[4]).

Sämtliche Koto-Stimmungen weisen, da sie sich aus unvollständigen Tetrachorden aufbauen, nur fünf Stufen innerhalb einer Oktave auf. Die japanische Musik bewegt sich aber ebensowenig, wie die chinesische, aus-

1) Piggott beschreibt diese Stimmung merkwürdigerweise als »Akebono«.
2) Durch Verschiebung der entsprechenden Stege.
3) Die alterierten Stufen sind in der Notentafel durch × bezeichnet.
4) Vergleiche S. 336.

schließlich in der Pentatonik[1]). Die Koto-Leitern enthalten nur die in einem Musikstück am häufigsten vorkommenden Stufen, und es bleibt dem Spieler überlassen, die Lücken durch Saitendruck auszufüllen. Ein Blick auf die beigefügte Notentafel zeigt uns, wie man mit Hilfe dieser Technik leicht von einer Stimmung in die andere übergehen kann. Erhöhung der 6. (und 11.) Saite führt von Hirajoshi zu Akebono; wird auch noch die 4. (und 9.) Saite erhöht, so erhält man Ryosen. In analoger Weise sind Übergänge von Iwato nach Han-Iwato, von Kumoi nach Han-Kumoi oder Ritsusen möglich u. s. f.[2]). Wird schon hierdurch die Fünfstufigkeit aufgegeben und die Anzahl der Töne und Intervalle innerhalb eines Musikstückes vermehrt, so ist es weiter auch möglich, zu diatonischen Leitern zu gelangen, da sich die Tonhöhe durch Saitendruck nicht nur um einen halben, sondern auch um einen ganzen Ton hinauftreiben läßt.

Die Analyse einer großen Anzahl von anderen Autoren mitgeteilter Melodien, sowie unserer eigenen Phonogramme ergab, daß diese Erhöhungen nur innerhalb der Lücken der unvollständigen Tetrachorde, niemals an andrer Stelle gebraucht werden. Es folgt daraus, daß die 12-stufig (chromatische) geteilte Oktave als Gebrauchsleiter nicht vorkommt, sondern nur als Material-Leiter anzusprechen ist. Wenn wir, wie bisher, den unterhalb der beiden verbundenen Sekunden-Schritte liegenden Ton als Grundton (nicht als Tonika!) annehmen[3]), so finden wir, daß in den den einzelnen Melodien (oder deren musikalischen Teilen) zu Grunde liegenden (Gebrauchs-) Leitern die Quarte und kleine Septime selten (niemals Triton und große Septime) und als Durchgangston vorkommen oder ganz fehlen; die große und kleine Terz, die große und kleine Sexte alternieren miteinander und treten in demselben Teile der Melodie niemals gleichzeitig auf. Wir würden also in einem Musikstücke, in dessen Verlauf alle genannten Stufen auftreten, eine 9-stufige Leiter von der Form:

g a b h (c) d es e (f)

finden.

Der melodische Schwerpunkt fällt durchaus nicht immer mit dem hier gewählten Grundton, sondern mindestens ebenso häufig mit der Sekunde oder Quinte zusammen[4]). Von diesen als Grundtönen ausgehend würden wir Quarte und Sexte (beziehungsweise Terz und Septe) selten oder garnicht finden, und es würden Halb- mit Ganzton, Triton mit Quinte, beziehungsweise Halb- mit Ganzton, kleine mit großer Sexte alternieren.

Es ist begreiflich, daß bei der Saitendruck-Technik die Intonation der erhöhten Stufen nicht immer ganz scharf ausfällt. Solcher intermediärer Intonation verdanken wohl die neutralen Intervalle ihre Entstehung, die wir gelegentlich auch aus japanischer Musik heraushören, und deren Gefühls-Charakter uns so fremdartig berührt. Dem von Harmonie-Gefühl freien

1) Vergleiche Gilman, a. a. O., S. 62 Anm. Auch die alt-schottischen, siamesischen und javanischen (*Pelog*-)Melodien halten nicht streng an der Pentatonik fest (Vergleiche Stumpf, T. u. M. der Siamesen, S. 99 ff.)

2) Die Stimmungen der I. Gruppe (Ritsusen etc.) werden, soweit wir darüber unterrichtet sind, auf der japanischen Koto niemals von vornherein hergestellt. Sie liegen aber zahlreichen japanischen Melodien zu Grunde und es erschien daher zweckmäßig, sie in einer Reihe mit den übrigen zu besprechen.

3) Entsprechend dem *Fa* der diatonischen Leiter.

4) Vergleiche S. 332.

Japaner, dessen Aufmerksamkeit nicht vorwiegend auf Terzen und Sexten gerichtet ist, mögen dagegen diese Intonations-Schwankungen entweder ganz entgehen, oder er empfindet sie doch nicht störend. Daß sie intendiert seien, können wir nach den Resultaten unserer Messungen nicht gut annehmen. Dagegen gehören sie zweifellos zu den Eigentümlichkeiten der chinesischen Musik[1]) und dürften mit der Gekkin wohl nach Japan, aber nicht in das musikalische Volks-Bewußtsein der Japaner eingedrungen sein. Eher scheint sich noch ein gewisses Reinheits-Gefühl für das merkwürdige zwischen Triton und Quinte gelegene Intervall ausgebildet zu haben[2]). Unsere Erfahrungen über die praktische Musik der Japaner reichen aber nicht hin, um etwas Bestimmtes hierüber zu vermuten.

Auf die Ursachen der Bevorzugung der Pentatonik fällt von der japanischen Musik und Musiktheorie aus kaum neues Licht: sie ist nur geeignet, die Vermutungen einiger älterer Autoren (Helmholtz, Fétis) hinfällig zu machen, als hätte die Tendenz, Halbtonschritte oder das unharmonische Intervall des Tritonus (»*Si contra fa*«) zu vermeiden, zur Pentatonik geführt[3]). Nicht nur, daß die Fünfstufigkeit meist nicht streng festgehalten wird oder, wie im javanischen Salendro-System, neben einem siebenstufigen System erscheint — die japanischen Koto-Leitern[4]) und die beliebte Tritonus-Phrase beweisen zur Genüge, daß die Pentatonik mit der Anhemitonik nichts zu tun hat. Auch die Frage nach der Priorität der 5- oder 7-stufigen Leiter[5]) wird durch die japanische Musik kaum gefördert, und wir müssen darauf verzichten, hier auf diese Probleme näher einzugehen.

5. Praktische Musik.

Theoretische Kenntnisse fehlen dem japanischen Musiker meist völlig. Allenfalls wissen die Koto- und Shamisen-Spieler die Stimmungen ihrer Instrumente; eine genaue Kenntnis des Tonsystems, soweit sie nicht praktisch erforderlich ist, ist ihnen verschlossen. Die mangelhafte musiktheoretische Bildung erklärt sich vielleicht z. T. aus den Eigentümlichkeiten der japanischen Notenschrift. Während unsere Noten als Symbole für Tonhöhen gelten, gleichgiltig, von welchem Instrument sie hervorgebracht werden, beziehen sich die japanischen Notenzeichen nur auf bestimmte Instrumente. Sie bestehen im wesentlichen aus Zahlwörtern, welche die zu spielende Koto-Saite, beziehungsweise das Flöten-Loch oder den Guitarren-Bund (auf der Gekkin) bezeichnen. Beigefügte kleinere Symbole beziehen sich auf rhythmische und taktliche Gliederung[6]). Die Bedeutung und Verbreitung der Notenschrift ist übrigens viel geringer als bei uns; vielfach werden Kompositionen nur nach dem Gehör überliefert, und zwar nicht nur Volkslieder, wie bei uns, sondern auch instrumentale Musik. Infolgedessen sind die Namen der Komponisten oft bald in Vergessenheit geraten, während ihre Werke allmählichen Veränderungen unterliegen. Jeder Spieler schmückt das überlieferte Schema nach

1) Vergleiche B. I. Gilman, *China-Music*.

2) Vergleiche S. 314.

3) Vergleiche auch Dechevrens, a. a. O., S. 523 Anmerkung (!!).

4) *Iwato* ist übrigens identisch mit der alten enharmonischen Skala des Olympos (vergleiche Helmholtz, a. a. O., S. 426).

5) Vergleiche Wallaschek, *Primitive Music*, S. 153 ff.

6) Über das Memorieren von Musikstücken vergleiche S. 335 f.

Geschmack und Fertigkeit aus. Ferner darf man aus diesen Verhältnissen auf ein gutes Melodie-Gedächtnis der Japaner schließen.

Das Melodie-Gedächtnis beruht zum größten Teil auf dem Gedächtnis für Intervalle und Rhythmus, zum viel geringeren Teil auf dem Gedächtnis für absolute Tonhöhen. So finden wir das letztere auch bei den Japanern recht mangelhaft entwickelt. *A priori* ist es wohl denkbar, daß ein Volk durch Übung das absolute Ton-Gedächtnis stärker ausgebildet hat, als das Intervall-Gedächtnis, umgekehrt als bei uns, wo alles geschieht, das Intervall-Gedächtnis auf Kosten des absoluten Ton-Gedächtnisses zu erziehen[1]; doch ist, unseres Wissens, diese Möglichkeit bisher noch nicht verwirklicht gefunden worden. Hin und wieder scheint es auch in Japan mit absolutem Tonbewußtsein begabte Musiker zu geben. Bei der Schauspieler-Truppe der Sada Yacco war es uns aufgefallen, daß ein kleiner Knabe in der ersten Scene sein Kindergeschrei immer mit demselben Ton dis_2 begann. Dagegen schwankte der Sänger, der den Chor markierte, bei seinem Einsatz in den absoluten Tonhöhen bis zu einer Terz. Zwar haben wir nicht gesehen, daß die Theater-Musiker ihre Saiten nach einem festen Ton abstimmten: sie haben dies rein nach dem Gedächtnis getan, aber die Stimmung ihrer Instrumente schwankte auch beträchtlich, an zwei auf einander folgenden Tagen um mehr als einen Ganzton. In Japan selbst werden die Saiten-Instrumente nach den *Shakuhachis*, Flöten und Stimmpfeifen, welche ja feste Töne haben, abgestimmt. Die überaus große Reinheits-Breite ihrer Intervalle läßt auch kaum den Gedanken aufkommen, daß der Ton sich als Individuum dem Gedächtnis der Japaner eingeprägt hat; wir müßten denn für ihr Ton-Gedächtnis ganz andere Genauigkeits-Grenzen annehmen als für das unsrige[2].

Mit dem mangelhaften absoluten Ton-Gedächtnis hängen auch die starken Schwankungen des ostasiatischen Kammertones zusammen. Die Stimmpfeifen, die für profane Musik verwendet werden, weichen von denen der heiligen Musik (*Gagaku*[3]) oft um einen ganzen Ton ab. Nach den Angaben der verschiedenen Autoren liegt der japanische Kammerton zwischen cis_2 und d_2 und zwar soll er nach Piggott 550—560 Schwingungen betragen, nach Müller mit unserem d_2, nach Du Bois mit unserem des_2 übereinstimmen. Nach unseren eigenen Messungen schwankt derselbe zwischen 600 (*Shō*, *Sheng*, *Shakuhachi*), 609 (Flöten), 600—616 (Saiten-Instrumente), 623—635 (Stimmpfeifen und *Shakuhachi*). Interessant ist es, damit den chinesischen Kammerton (*Huang-Chung*) zu vergleichen. Derselbe wird von Gilman zu 603, von van Aalst zu 601,5 Schwingungen angegeben[4]. Nach unserer Normalstimmung ($a_1 = 435$) würde dies ein erhöhtes d_2 bedeuten ($d_2 = 580$)[5].

Da dieser Kammerton in sämtlichen Koto-Stimmungen durch zwei Saiten

---

1) Vergleiche O. Abraham, Das absolute Tonbewußtsein. (Sammelbände, III. 1.)

2) Auch die Häufigkeit der Transposition spricht für ein schwaches absolutes Tonbewußtsein. Van Aalst berichtet, daß die von ihm mitgeteilte Confucius-Hymne in jedem Monat in der für diesen charakteristischen Tonhöhe begonnen wird.

3) Vergleiche S. 334.

4) Vergleiche auch Dechevrens, a. a. O., S. 507.

5) Die alten Chinesen verfertigten ihre Tempel-Glockenspiele aus Steinplatten (*Yu*, Nephrit), da dieses Material »das einzige ist, das unabhängig von Temperatur und Feuchtigkeit stets konstante Tonhöhe behält, während alle anderen Musik-Instrumente in dieser Beziehung unverläßlich sind«. (Vergleiche Engel, *Musical Instruments*, S. 40.)

(1. und 5.) repräsentiert wird, ist ihm vor den übrigen Tönen des Instrumentes ein gewisses Übergewicht verliehen, das sich auch in den Melodien bemerkbar macht. Es fällt ihm daher in einem gewissen Sinne die Rolle der »Tonika« zu. Wir verstehen unter Tonika denjenigen Ton einer Tonfolge oder Melodie, auf den alle anderen Töne bezogen werden, und der dadurch gewissermaßen der Schwerpunkt des ganzen Systems wird. Fétis hat dies hierarchische Verhältnis das Prinzip der Tonalität genannt. Tonika und Tonalität sind also zusammengehörige Begriffe. Dadurch daß die Tonika im Bewußtsein lebendig bleibt, indem sie mit den einzelnen Tönen mitvorgestellt wird, erleichtert sie die Auffassung der Melodie. Sie bringt Einheit in die Mannigfaltigkeit. Die Beziehung aller Töne auf einen Mittelpunkt ist ursprünglich der Urteils-Funktion zuzurechnen. Wenn eine Anzahl solcher Beziehungen häufig zusammen vorkommt, so verschmelzen auch die mit ihnen verknüpften einzelnen Gefühle (Intervall-Gefühle) zu einem gemeinsamen Gefühls-Charakter: dem Tonalitäts-Gefühl. Wir brauchen dann nicht mehr aus dem einzelnen Beziehungs-Urteil auf die Tonalität zu schließen, sondern fällen das Tonalitäts-Urteil direkt auf Grund des Tonalitäts-Gefühls. Ein Tonalitäts-Bewußtsein von der eben skizzierten Art scheint auch in der homophonen und polyphonen Musik nicht zu fehlen. Wir finden es in den pseudo-aristotelischen Problemen beschreiben, in der siamesischen, chinesischen und japanischen Musik tritt es deutlich zutage; selbst bei den Bellakula-Indianern wurde es von Stumpf[1]), bei den Iroquois von Baker[1]), von Gilman[1]) und Fillmore[1]) bei anderen Indianer-Stämmen gefunden. Die Inder besitzen für Tonika ein eigenes Wort (*Ansa*). — Wir pflegen Stücke von gleicher Tonalität zu einer Tonart zusammenzufassen.

Ein melodischer Schwerpunkt ist sicher in der japanischen Musik zu finden. Wir haben aber kein Recht, ihn ohne weiteres mit dem Grundton der Leiter, oder dem Anfangs-, Schluß- oder tiefsten Ton der Melodie zu identificieren. Er ist vielleicht den Finaltönen der mittelalterlichen Kirchenmusik vergleichbar. Nach Aristoteles bildet die Mese den Schwerpunkt und den Anfangston der altgriechischen Melodie, während der Schlußton, die Hypate, eine Quarte tiefer, also zur Mese im Verhältnis von Dominante zum Grundton stand. Im Mittelalter fiel in den authentischen Tonarten die Tonika mit dem tiefsten Ton, in den plagalen mit der Quinte des tiefsten Tones zusammen. Eine auffallende Ähnlichkeit besteht zwischen europäischer und japanischer Musik in dem Verhältnis der Tonika zu anderen Tönen der Melodie. Bei beiden besteht eine innige Verwandtschaft zwischen der Tonika und ihrer höheren und tieferen Quinte (Dominante und Subdominante). Diese Verwandtschaft kann rein psychologisch auf der Klang-Verwandtschaft eines Tones mit seiner Quinte beruhen, oder man kann erst durch Harmonie-Gefühl auf dem Wege der musikalischen Modulation zur Bevorzugung der Quinte gelangt sein; die japanische Musik scheint die erstere Annahme wahrscheinlich zu machen. Denn ein Harmonie-Gefühl scheint bei den Japanern bisher kaum entwickelt zu sein, man müßte denn ein latentes Harmonie-Gefühl[2]) annehmen, wofür aber außer dem genannten Grunde nichts spräche[3]).

1) A. a. O.

2) Ein solches glaubt Fillmore bei den Indianern annehmen zu dürfen. Vergleiche Stumpf, Konsonanz und Dissonanz, S. 64.

3) Möglicherweise dienen dem Japaner zur Erkennung seiner Tonarten außer dem

Um das Tonalitäts-Gefühl zu erklären, ist es aber durchaus nicht nötig, das Harmonie-Gefühl überhaupt heranzuziehen. Sicherlich wird in der harmonischen Musik das Gefühl für die Tonika viel stärker ausgeprägt sein. Denn an die Stelle eines einzelnen Tones tritt hier ein ganzer Akkord, der tonische Dreiklang, dem sämtliche Töne andrer Akkorde in ihrem Auflösungs-Bedürfnis entgegenstreben.

Die japanische Musik ist aber keineswegs harmonisch zu nennen. Wohl finden sich gelegentlich simultane Intervalle (häufig Sekunden, Quarten, Quinten, Oktaven; selten Terzen und Sexten). Wir sind aber überzeugt, daß nicht die Verschmelzung noch die Annehmlichkeit der Konsonanz die Häufigkeit dieser Zusammenklänge bedingt hat, sondern lediglich das Bedürfnis nach größerer Klangfülle, ähnlich wie es Stumpf[1]) bei der siamesischen Musik beschreibt. Recht beweisend für diese Annahme sind die in Koto-Stücken häufig vorkommenden simultanen Sekunden; sie erklären sich leicht aus der technischen Bequemlichkeit, benachbarte Saiten gleichzeitig anzureißen. Den Mangel an Harmonie-Gefühl bestätigen ferner einige Versuche, welche wir mit einem japanischen Musiker am Klavier anstellten. Wir spielten ihm eins seiner Repertoir-Stücke mit verschiedenen Begleitungs-Formen vor: in Quarten-, Quinten-, Terzen- und Sexten-Parallelen, ferner in europäischer Dur- und Moll-Harmonisierung. Er schien hierbei nur auf die richtige Wiedergabe der Melodie zu achten und fand unser Spiel immer schön, wenn er dieselbe deutlich heraushörte[2]).

Auch uns geht diese Fähigkeit des Darüberweghörens nicht vollkommen ab. Sie beruht nach Stumpf darauf, daß wir Töne, die nicht im Blickpunkt unserer Aufmerksamkeit liegen, der Tonhöhe nach denen angleichen, die uns gerade besonders deutlich im Bewußtsein sind. Die Mixtur-Register der Orgel und die unharmonischen Töne der Schlag-Instrumente sind uns nur durch diese Fähigkeit erträglich. Die barbarischen Akkorde, die der Chinese auf seiner Musik-Orgel, dem *Tscheng*, bläst und auf seinem Glockenspiel, dem *Yün-lo*, schlägt, sind offenbar gleichfalls hierher zu rechnen.

Nicht-harmonische Musik kann sich in ihren Kadenzen freier bewegen, als die in Harmonien eingezwängte. Sie braucht nicht einmal am Schlusse zum Grundton zurückzukehren: wir sehen die Melodien häufig (in der Gagaku-Musik immer) in die Quinte, noch öfter in die Sekunde des Grundtons ausmünden[3]).

Wir finden endlich in der japanischen Musik nichts, was dem bei uns so wichtigen Leitton vergleichbar wäre. Dies zeigt sich deutlich in einigen melodischen Phrasen, von denen eine der häufigsten, die auf den absteigenden Tritonus aufgebaut ist (*h-a-f*), sozusagen wörtlich mit einer Kadenz übereinstimmt, die sich bei den alten Griechen besonderer Bevorzugung erfreute[4]). Hier wie dort fehlt die Auflösung nach der Unterquinte des Anfangstones, welche wir nach unserem Leitton-Prinzip verlangen würden.

»Finalton« noch ähnliche Kriterien, wie sie für die Kirchentöne gebraucht wurden (Reperkussion, Tropen). 1) Tonsystem und Musik der Siamesen, S. 126.

2) Wir müssen hierbei allerdings bemerken, daß es bei der angeborenen Höflichkeit der Japaner überhaupt sehr schwer ist, ein abfälliges Urteil zu erzielen.

3) Ein Analogon dazu bieten die altschottischen Melodien mit dem Schluß auf der 2. Stufe; vergleiche Knott, a. a. O., sowie Helmholtz, S. 429 und die daselbst citierte Literatur.

4) Vergleiche die von O. Fleischer bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegebene Apollo-Hymne.

Digitized by Google

Die japanische Musik ist also, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, weder harmonisch noch homophon zu nennen. Sie ist polyphon oder besser, mit einem Ausdruck Plato's, heterophon und entspricht etwa den ersten Formen des mittelalterlichen Diskants. Die verschiedenen Stimmen bewegen sich in den wichtigsten Abschnitten und Taktteilen unison, in den Nebenteilen dagegen erlauben sich einige Instrumente Abweichungen: Synkopen, Triller, Koloraturen, welche die Melodie umranken[1]. Eine entwickeltere Form des Diskantes findet sich in der Gagaku-Musik, in welcher die Koto-Stimme dem übrigen Orchester einen *Basso ostinato* entgegensetzt[2].

Die von uns untersuchten Musikstücke ließen sich ausnahmslos nach Zweiviertel- oder Viervierteltakten gliedern. Doch sind dieselben bei weitem nicht so scharf rhythmisiert, als bei uns. Rhythmischer Zwang entspricht auch nicht dem Volks-Charakter der Japaner; ihr Freiheits-Bedürfnis fügt sich auch in der Musik nicht allzu straffen Regeln; nach dem Metronom zu spielen ist ihnen nicht möglich, wenn wir der Mitteilung eines japanischen Herrn folgen dürfen. Ebenso wie das Tempo der ganzen Musikstücke bedeutenden Schwankungen unterliegt (es ist vielfach von der Atemlänge der Bläser abhängig), ebenso wie am Schluß jedes einzelnen Teiles ein deutliches *Accelerando* zu erkennen ist, so finden sich auch willkürliche Schwankungen, Fermaten und Verkürzungen im Einzeltakt. Dies zeigt sich besonders, wenn ein und dasselbe Musikstück von verschiedenen Spielern vorgetragen wird.

Das Erkennen der Taktart ist für uns noch aus anderen Gründen erschwert: wir Europäer besitzen bestimmte Hilfsmittel, den Takt zu markieren. Die guten Taktteile werden entweder stark betont oder sind von besonders hohen oder tiefen Tönen gebildet, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Auch die Distanz der Akkorde in den einzelnen Taktteilen ist für die Rhythmisierung von Einfluß[3]. Die Hilfs-Kriterien der Distanz und Betonung scheinen bei den Japanern zu fehlen. Das Erkennen des Taktes wird endlich durch die häufigen Synkopen erschwert. Bei einem Gesangstück mit Koto-Begleitung, in welchem Gesang und Instrument fortwährend in Synkopen einander entgegenarbeiten (vergleiche Musik-Beilage X), wäre uns die Bestimmung der Taktart überhaupt unmöglich gewesen, wenn wir nicht die Begleitungs-Stimme allein phonographisch fixiert hätten. Rhythmische Freiheiten können sich in nichtharmonischer Musik viel leichter ausbilden, speziell bei besonderer Pflege des Solospiels. Das japanische Orchester kennt weder Partitur noch Dirigenten, die Musiker richten sich nach dem melodieführenden *Sho*, und den Schlaghölzern (*Shaku-bioshi*), welche den Rhythmus markieren.

Wie in der modernen Kultur der Japaner überhaupt, so zeigt sich auch in ihrer Musik das Streben, sich europäischer Civilisation anzupassen. Europäische Musik-Instrumente (Klaviere, Geigen) werden importiert; japanische Musiker werden auf Staatskosten nach Europa gesandt, um harmonische Musik und Theorie zu erlernen; das japanische Heer hat deutsche Kapellen, die altjapanische Weisen in moderner Orchestrierung zur Aufführung bringen; das Musikinstitut in Tokio bemüht sich, unserer Notenschrift

1) Dieser Stil findet sich noch feiner ausgebildet in Siam, Java, und China; vergleiche Stumpf, a. a. O., S. 125 und 131f. und Dechevrens, a. a. O., S. 537.

2) Vergleiche die von Müller mitgeteilte Partitur (a. a. O., Heft 9. S. 31).

3) Man kann das leicht bei Tänzen, speziell bei Walzern beobachten, in denen die Töne des ersten Taktteils meist eine Distanz von 2—3 Oktaven, die des zweiten und dritten nur von 1—1½ Oktaven aufweisen.

Digitized by Google

Verbreitung zu verschaffen; selbst Musik-Instrumente japanischen Modells (Gekkins u. s. w.) sollen aus Deutschland bezogen werden. Die Annäherung an unsere temperierte Stimmung, die wir in japanischer Musik öfters bemerkt haben, wird wahrscheinlich durch diese Einflüsse begünstigt und in absehbarer Zeit noch bedeutend vergrößert werden.

Auch ganze Lieder werden aus fremden Ländern übernommen. Nicht nur chinesische Volksweisen, auch amerikanische Gassenhauer sollen große Popularität erlangt haben.

6. Verbreitung, Unterricht, Theater-Musik.

Die Musik ist in Japan noch mehr Allgemeingut des Volkes als bei uns. Die Instrumental-Musik wenigstens wird bei uns immer nur von den leidlich wohlhabenden Klassen gepflegt, während sich die niederen Schichten der Bevölkerung, die Arbeiter, mit dem Einzel- und Quartettgesang begnügen. In Japan dagegen ist gerade die Instrumental-Musik überall zu finden, es soll kaum eine Wohnung geben, in der nicht ein Koto oder wenigstens ein Shamisen zu finden wäre; bekommt doch jede noch so arme Braut in Japan zur Hochzeit ihre Koto und ihr Shamisen als Mitgift [1]).

Ein so verbreiteter musikalischer Dilettantismus ist erklärlicherweise auch als nationalökonomischer Faktor nicht gering anzuschlagen. Der sanfte, melancholische Charakter des Japaners, der sich in allen Dichtungen durch die bilderreiche, uns etwas weiblich scheinende Art des Ausdruckes zu erkennen gibt, verlangt förmlich nach Musik. Die Vergleiche des menschlichen Lebens mit der Tier- und Pflanzenwelt, die Tonmalereien, welche die Japaner in ihren Dichtungen verwenden, können durch die Musik unterstützt werden; so erkennen wir in vielen Musikstücken, speziell in der Theater-Musik, das deutliche Streben, Naturlaute aufzunehmen. In den Volks- und Kinderliedern sind noch häufiger als bei uns sinnlose, nur Stimmung malende Silben verwendet.

Trotz der allgemeinen Verbreitung der Musik zeigt sich doch auch in dieser Kunst der eigentümliche Kastengeist des Japaners. Dort überbrückt die Kunst nicht, wie sie es bei uns wenigstens versucht, die sozialen Gegensätze. In Japan ist auch die Musik in verschiedene Rangordnungen eingeteilt und nicht das musikalische Talent bestimmt die Stufe, sondern die bürgerliche Herkunft. Wir finden in Japan vier Klassen von Berufsmusikern:

Die erste Klasse nehmen die *Gakunin* ein, welche sich rekrutieren aus den vornehmsten Persönlichkeiten des Staates. Sie sind musiktheoretisch gebildet, soweit bei Japanern von Theorie überhaupt zu reden ist, und kennen die Notenschrift. Die Hofkapelle des Mikado, die sogenannte *Gagaku*, setzt sich aus ihnen zusammen. Sie pflegen nur die klassische Musik, welche aus China und Korea stammen soll; ursprünglich waren alle Musikstücke der Gagaku, deren neuestes 500 Jahr alt sein soll, Gesangstücke mit Orchester-Begleitung, doch hat sich der Gesang allmählich verloren und die Melodie wird im Orchester durch das Sho angegeben. Dieses Orchester ist völlig anders zusammengesetzt, als das der anderen Musik-Klassen.

Den zweiten Rang nehmen die *Genin* ein. Diese spielen nur profane Musik und verstehen meist nicht das Mindeste von Theorie und Notenschrift.

---

1) Überaus zahlreich sind bildliche Darstellungen von Musikern (Farbenholzschnitte u. s. w.) zu finden.

An Rang stehen sie etwa den Kaufleuten gleich. Das bekannte Orchester des Großfürsten Taikun gehört zu dieser Klasse.

Die dritte Stufe wird von den blinden Musikern eingenommen. Diese, früher noch in eine große Anzahl von Unterklassen eingestellt, bilden auch jetzt noch zwei verschiedene Sekten, die der *Kengio* und die der *Koto*. Die Musiker der Kengio sind die besseren, wahrscheinlich auch der Abstammung nach, sie dürfen als Zeichen ihrer Superiorität weite Hosen tragen. Beide Klassen pflegen nur populäre Musik.

Die vierte und niederste Klasse wird von den weiblichen Musikern gebildet, welchen nur die gewöhnliche Musik zugänglich ist. Die meisten weiblichen Musiker gehören in die Kategorie der *Geishas*, die in den zahlreichen Theehäusern (Tokio besitzt allein 394) die Gäste bedienen und unterhalten. Für diesen Beruf werden die Mädchen schon als Kinder abgerichtet. Kaufmännische Unternehmer kaufen sie für 40—60 Francs, lassen sie Gesang und Shamisen-Spiel erlernen und verkaufen sie, sobald sie spielen können, meist als 14jährige Mädchen an die Theehäuser; ihr Preis ist dann auf 500—600 Francs gestiegen. Diesen Geishas ist die heilige oder klassische Musik, welche männliche Berufs-Spieler erlernen dürfen, stets versagt.

Um den Unterschied der klassischen und populären Musik der Japaner zu erkennen, müßten wir Europäer weit tiefer in das Wesen japanischer Kompositionen eindringen, als es bisher möglich war; oberflächlich betrachtet, erschien uns die klassische Musik aus langgezogenen Tönen und Trillern zusammengesetzt zu sein, während die populäre Musik schnellere Tonsprünge erkennen läßt. Ein weiterer Unterschied soll darin bestehen, daß bei der klassischen Musik Gesang und Begleitung stets in Parallelen (Oktaven-, Quinten-Parallelen) sich bewegen, die populäre Musik nur einstimmig oder unison sein soll. Successives Einsetzen der einzelnen Instrumente soll eine besondere Stil-Eigentümlichkeit der Gagaku-Musik sein. — Sicherlich gibt es noch eine ganze Reihe anderer Merkmale, wie wir ja auch in unserer Musik zahlreiche Unterschiede zwischen der sogenannten klassischen und modernen Musik kennen.

Der Musik-Unterricht der Japaner ist streng geregelt. Die Gagaku-Lehrer werden vom Staate besoldet. Bei den Blinden stehen an der Spitze der einzelnen Zünfte Lehrer. Bestimmte Musikstücke werden nur von bestimmten Lehrern unterrichtet. Diese haben der Komposition ihre eigenen Verzierungen hinzugefügt und lassen sich den Unterricht je nach dem Musikstück bezahlen. So kostet die Erlernung eines klassischen Stückes bedeutend mehr, als die eines populären. Auch die Instrumente sind dem Range nach verschiedenartig. Die siebensaitige Koto (*Jamatokoto*) wird nur von den vornehmsten Japanern gespielt; die 13-saitige, ausschließlich von Frauen gespielte Koto ist das Haupt-Instrument der besseren bürgerlichen Häuser. Ihr entspricht bei den Männern das Shakuhachi (Bambus-Klarinette), welches noch als vornehmes Instrument gilt, während das Shamisen auf der untersten Rangstufe steht und nur von Geishas, Straßensängern und Theater-Musikern öffentlich gespielt wird.

Jeder Musik-Schüler muß erst die Melodie in ihrem Umriß erlernt haben, die Noten und Griffe vollkommen auswendig können, bevor es ihm gestattet wird, sie auf dem Instrument zu üben. Für das Shakuhachi, vielleicht auch für die anderen Instrumente, gibt es zwei Unterrichts-Typen, die östliche und westliche Schule. Ein japanischer Herr spielte uns dasselbe Stück

Digitized by Google

nach beiden Methoden vor, wodurch wir den Eindruck erhielten, daß die westliche Schule bedeutend mehr die Verzierungen und Umspielungen der Melodie zu lieben scheint, als die östliche. Die Haupttöne der Melodie waren in beiden Wiedergaben dieselben. Gewisse eigentümliche Vorschläge, die der Shakuhachi-Spieler selbst vor einfachen Noten anbringt, erklären sich aus der Schwierigkeit des Anblasens. Besondere Aufmerksamkeit wird auf ein vollendetes Legatissimo, das als vornehmer Stil gilt, verwendet.

Die Lehrer des Koto haben eine uns zuerst unverständliche Art, die Schüler zu belohnen: Ein vorgeschrittener Schüler erhält die Licenz, die tiefste Saite auf seinem Koto eine Oktave tiefer zu stimmen; da die erste mit der fünften Saite des Koto in den Haupt-Stimmungen identisch ist, so wird durch die Vergünstigung, sie eine Oktave tiefer zu stimmen, der Tonumfang erweitert, und diese so entstandene Erschwerung des Spiels mag sich zu einer Belohnung ausgebildet haben. — Es läßt sich hier vielleicht ein Zusammenhang finden mit der gesetzlichen (!) Begrenzung des Tonumfangs im System der altchinesischen *Lüs*. Die Verschmelzung ethischer[1]) und musikalischer Anschauungen, die uns so fern liegt, läßt sich bei den Ostasiaten auf religiöse und zahlen-mystische Spekulationen zurückführen.

Nicht nur musikalische Lehren, sondern auch Anstands-Regeln werden dem Gesangschüler mit auf den Weg gegeben, wie aus dem Lehrbuch des Miyakoji Bungo zu ersehen ist: Der Sänger, der sich meist selbst auf dem Shamisen begleitet, soll gerade sitzen. Er soll den Kopf richtig, weder zu hoch, noch zu tief halten, nicht zu viel Bewegungen machen und keine Grimassen schneiden. Er soll die Stimme nicht forcieren, sondern die Tonstücke nach der Größe des Raumes einrichten. Die Stimme soll in der Brust durch Öffnung der Lunge entstehen. Der Rhythmus soll durch Fächerschlag markiert werden, falls der Sänger sich nicht selbst begleitet, doch soll demselben nicht zu viel Nachdruck gegeben werden. Mund und Herz sollen zusammenwirken und die Hand leiten. Der Sänger soll alle zwölf Töne (*Ritsu* ?) beachten und soll sich einer deutlichen Aussprache befleißigen. In der Wahl seiner Gesangstücke soll er vorsichtig sein, nicht von Begebenheiten singen, die einem Anwesenden peinlich sein könnten, Namen, die gleich lauten, wie die von Anwesenden, sollen gestrichen oder verändert und überhaupt alle persönlichen Anspielungen vermieden werden. Schließlich soll der Sänger stets eine ruhige, mäßige Lebensweise führen, da schlechte Lebensführung der Stimme schadet.

Alle diese goldenen Regeln sollten sich auch unsere Sänger *ad notam* nehmen. Aber ganz sonderbar kontrastiert mit ihnen die Erfahrung, die der europäische Beobachter macht. Der japanische Gesang ist nach unseren Begriffen weit davon entfernt, wie eine mühelose Brust-Stimme zu klingen, er scheint uns stark gequetscht. Die Sänger strengen sich an, diese Kehllaute hervorzubringen, wie man an den geschwollenen Halsvenen und dem

1) Nach dem 1790 in Nanking publicierten Schul-Reglement *Chia-fao-tsiuen-tsin* ist den Schulkindern der Gebrauch von Saiten-Instrumenten verboten. (Vergleiche *Journal asiatique, 3. Serie VIII*, S. 32 ff.) Ein chinesischer Chronist sagt: »Die Harmonie hat die Macht, den Himmel auf die Erde herabzuziehen; sie flößt den Menschen Liebe zum Guten und Pflichtgefühl ein. Willst du wissen, ob ein Reich gut regiert wird, ob die Sitten dort gut oder schlecht sind, so prüfe, welche Art von Musik dort gepflegt wird.« (Kraus, a. a. O., S. 6. Vergleiche auch Müller, a. a. O., IX, S. 28.)

geröteten Gesicht erkennen konnte. Ein Japaner sagte uns, daß dieses gutturale Quetschen besonders erlernt werden müsse, »nur Kinder und Kutscher lassen nach europäischer Manier die Töne aus dem Bauch kommen.« Er meint, daß die Ursache dieses Gesangstils darin läge, daß ein zu weites Öffnen des Mundes in Japan als unschicklich gilt. So werden auch beim Sprechen die hellen Vokale vermieden, sogar lautes Sprechen gilt für *unfair*; selbst Gefühls-Ausbrüche, Wut und Eifersucht drückt der Japaner nie in starken Tönen aus, wie wir uns bei den Schauspielern überzeugen konnten.

Absolute Musik scheint sich in Japan ziemlich selten zu finden. Für Shakuhashi sind wohl die meisten Stücke als Soli gedacht, auch gibt es Solostücke für Koto, alle anderen Instrumente aber und häufig auch die Koto dienen nur zur Begleitung des Gesanges und des Tanzes. Überall sind in Japan Straßensänger zu hören, welche zur Begleitung des Shamisen Gesänge und Masken-Tänze aufführen.

Auch bei allen Cermonien an weltlichen und religiösen Gedenktagen dient die Musik als notwendiger und ständiger Begleiter. Noch heute führen die Shinto-Priesterinnen die alten ehrwürdigen *Kagura*-Tänze auf, in welchen unter Gesang und Instrumental-Begleitung alte japanische Mythen mimisch dargestellt werden[1]. Aus den religiösen Festspielen entwickelten sich im 15. Jahrhundert unter den Shogunen die *No*-Spiele. Die Verfasser und Schauspieler dieser Spiele sind Angehörige des vornehmsten Adels oder buddhistische beziehungsweise shintoistische Priester. So drücken auch die No-Gesänge stets Erinnerungen an die heiligen Sitten und Gebräuche alter Zeiten aus. Sie sind opernartig angelegt und bestehen aus Dialog, Musik und Tanz; jedes No-Spiel dauert etwa eine Stunde, alles, Gang, Sprache und Gesang ist dort stilisiert[2], fremdartig und fern von jedem Realismus. Zuerst schleichen acht Chorsänger, Flöten- und Trommelspieler in auffallenden Ceremonien-Kleidern auf die Bühne und melden dem Publikum, ganz wie der Chor in der griechischen Tragödie, was es zu hören bekommen wird. Dann schreiten die Darsteller selbst auf die Scene in Masken, die durch alte Traditionen festgelegt sind. All dieses soll eine weihevolle ernste Stimmung hervorrufen, dagegen soll die Musik für europäische Ohren unerträglich sein und nur dem Bestreben, elementare Geräusche (wie das Heulen des Sturms, das Rauschen des Wasserfalls) nachzuahmen, ihre Entstehung verdanken.

Aus den No-Spielen entwickelte sich das japanische Drama, *Joruri* genannt, welches mit der Zeit große Veränderungen erfuhr. Zuerst bestand es lediglich in einer Rezitation des Dichters, der den Rhythmus der Verse durch Fächerschlag begleitete; später wurde der Fächer durch das Shamisen ersetzt[3], und Schauspieler führten dem Publikum die Dramen vor. Die Verbote der Zensur-Behörde, welche im 17. Jahrhundert, um öffentlichem Ärgernis zu steuern, menschliche Darsteller von der Bühne verbannten, wurden die Wurzel des berühmten japanischen Puppen-Theaters, welches sich zu hoher Vollkommenheit entwickelte und sich noch heute großer Beliebtheit erfreut: Die Darsteller werden durch lenkbare Puppen in Lebensgröße gebildet, die Dichtung wird von einem Rezitator, *Gidayu*, unter Shamisen-

1) Besonders oft die Mythe von der Enstehung der Musik, von dem Verschwinden und der Wiederkehr der Göttin Amaterasu. (Siehe Brauns, a. a. O.)

2) Siehe Fischer, a. a. O.

3) Eine Rezitationsweise, die an die Vorstellungen erinnert, die wir uns von hellenischen-Dichter-Sängern und den alten Barden machen.

Digitized by Google

Begleitung vorgetragen. Staunenswert ist die Illusions-Fähigkeit des japanischen Zuschauers; ihn stört es nicht, daß jede Puppe von zwei schwarzgekleideten Männern, *Kurombos*, gelenkt wird, welche jede bedeutsame Stelle des Stückes durch Zusammenklappen zweier Schlaghölzer, *Hioshigi*, kenntlich machen, ebenso wenig wie das kurze »Habt-Acht«-rufen der Shamisen-Spieler [1]).

Diese und andere auffallende Eigentümlichkeiten des Puppen-Theaters sind auch auf das moderne japanische Drama überpflanzt worden. Die Rollen werden sämtlich von Männern gespielt, nur an einzelnen Orten gibt es Frauen-Theater. Ein gemischtes Auftreten von Männern und Frauen gilt bis in die neueste Zeit als unmoralisch und unerlaubt. Erst vor ganz wenigen Jahren hat es Kawakami versucht, die alten Gebräuche zu durchbrechen, die Frauenrollen von weiblichen Schauspielern darstellen zu lassen.

Hier noch weiter die Entwickelung und die Eigentümlichkeiten des japanischen Theaters zu verfolgen würde zu weit führen. Wir wollen nur kurz den Zusammenhang der Musik mit dem japanischen Drama betrachten, wie wir ihn an den beiden in Berlin aufgeführten Stücken kennen lernten.

Die Musik spielt im japanischen Drama keineswegs eine nebensächliche Rolle. Sie begleitet das ganze Stück, schließt sich eng dem Gang der Handlung an und trägt wesentlich zur Stimmungs-Malerei bei, ähnlich wie in unserem Melodrama. Hier zeigte sich die Kunst der Japaner, mit den einfachsten Mitteln eine Stimmung zu erzeugen, welche auch den europäischen Hörer lebhaft ergreift. Das ganze Orchester wurde aus zwei Musikern gebildet, welche, in der Coulisse verborgen, die verschiedenen Instrumente abwechselnd spielten. Der eine zupft fast unausgesetzt sein Shamisen und stößt gelegentlich einige Klagelaute oder kurze Habt-Acht!-Rufe aus. Eine Scene begleitet er auf der Koto. Der andere begleitet das Auftreten der Hauptperson und die eingestreuten Tänze mit Gesang und bedient die Schlag-Instrumente: Drei Trommeln von verschiedener Größe (ein *Odaiko* und zwei *Taikos*); zwei Gongs (*Dora*); ein kleines Glockenspiel (*Orimorō* [2]); ein kleines Tam-Tam (*Kaimeh*); eine Glocke von der Form unserer Tischglocken (*Whe*); ein Paar Schlaghölzer (*Ki*); ferner eine größere Rohrpfeife (*Takefuye*) und eine kleine, metallene Signalpfeife (*Musifuye*) [3]).

Die beiden Schlaghölzer, welche zusammengeschlagen einen scharfen, hohen Ton (fis^3) hervorbringen, dienen der Regie. Mit ihnen werden die Schauspieler aus der Garderobe gerufen und die Zeichen für das Heben und Senken des Vorhangs sowie für die Dekorations-Wechsel gegeben.

Die melodieführende Stimme liegt im Shamisen, dessen Rhythmus von den langgezogenen Tönen des begleitenden Gesanges anscheinend nicht beachtet wird. An dramatischen Höhepunkten, zu welchen oft ein stark crescendierender Trommelwirbel hinleitet, bricht jede Musik ab, und der durch die plötzlich eintretende Stille hervorgerufene Kontrast erregt eine gewaltige Spannung. Der Realismus von Liebes-Scenen, Kampf und Tod wurde auf diese Weise noch packender gestaltet. Das nahende Verhängnis kündigt sich jedesmal durch die Schläge des Gong (as_0) an, welches nach dem Anschlagen hin- und hergeschwungen eine unheimlich dumpfe Klangfarbe erhält. In der

1) Siehe Fischer, a. a. O.

2) Tonhöhen der einzelnen Glocken: es_3, f_3, g_3, b_3, g_4.

3) Die japanischen Bezeichnungen der Instrumente nach Angabe der Theater-Musiker. Bei der Korrektur der Fremdwörter war uns Herr Dr. Müller, Assistent am Völkerkunde-Museum in Berlin in liebenswürdigster Weise behilflich.

Digitized by Google

Sterbe-Scene der *Kesa* wurde die melancholische Koto-Begleitung (siehe Beilage) durch solche Gong-Schläge und die langgezogenen Klagetöne der japanischen Nachtigall, von einem kleinen Pfeifchen (fis_2) nachgeahmt, äußerst wirksam unterstützt. In wundervoller Weise wurde die große, paukenartige Trommel in einer Räuber-Scene verwendet: Das lauernde Heranschleichen und das plötzliche Hervorbrechen des Feindes, alle Situationen des Kampfes, der Absturz des Besiegten von einer Felswand: all diesen Vorgängen folgte die Trommel in äußerst feinen rhythmischen und dynamischen Nuancierungen. Die ebenfalls rhythmisch reizvolle Musik-Begleitung der Tänze geben wir im Anhang in europäischer Notierung und verweisen auf die begleitenden Bemerkungen.

7. Auffassung und Beurteilung.

In der Musik-Beurteilung steckt so viel Konventionelles, daß es sicher einen großen Unterschied macht, ob ein Japaner seine Musik, oder ob wir dieselbe beurteilen. Sowohl die sinnliche Gefühls-Wirkung wie der intellektuelle Genuß wird von der Konvention beeinflußt. Bevor wir zum genaueren Studium der japanischen Musik übergingen, versuchten wir uns erst einen Allgemein-Eindruck von ihr zu verschaffen. Man ist im stande, alle theoretischen Kenntnisse, absolutes Tonbewußtsein, Klang-Analyse und dergleichen auszuschalten und sich ganz der sinnlichen Gefühlswirkung der Musik hinzugeben. Damit eine solche beim erstmaligen Hören eintreten kann, ist es notwendig, daß die Komposition unsere Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung leitet und nicht fortwährend ablenkt. Hören wir zum Beispiel polyphone Musik, etwa eine komplizierte Fuge, zum ersten Mal, dann kann die Aufmerksamkeit nicht den verschiedenen Stimmen gleichzeitig folgen. Sie springt fortwährend von der einen zur anderen Stimme und läßt so kein sinnliches Wohlgefallen aufkommen. Noch stärker zeigt sich dieser Mangel an sinnlicher Gefühlswirkung beim Hören der japanischen Musik. Die eigenartige Melodik, die fremden Rhythmen, die Klangfarbe, alles arbeitet in seiner Wirkung auf die Aufmerksamkeit gegeneinander. Ja, wenn man einmal auf Rhythmus, ein ander Mal auf Harmonie achtete, wurde selbst diese willkürlich gerichtete Aufmerksamkeit fortwährend abgelenkt. Der Ausdruck »Richtung der Aufmerksamkeit« bedarf noch der näheren Präzisierung. Die Aufmerksamkeit wird in der Musik durch allerlei Dinge erregt. Ein sehr starker, ein sehr hoher, ein sehr tiefer Ton, Stetigkeit und Veränderlichkeit der Ton-Empfindung, alles dies zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Die letzten Gründe dafür sind vorderhand nicht zu erbringen. Außer den genannten wirken aber noch sekundäre Empfindungs-Kriterien mit, die Aufmerksamkeit zu richten, vor allem die Reproduktion von Vorstellungen. Hören wir die Laute a b c d, so werden frühere Empfindungen, welche mit der Fortsetzung des Alphabets verknüpft waren, reproduziert, sodaß wir, wenn überhaupt noch Laute, die Fortsetzung des Alphabets erwarten. Genau so in der Musik. Der Anfang der eben gehörten Tonleiter *c d e f* reproduziert frühere Vorstellungen und bringt so die Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung. Ganz ebenso wirken auch musikalische Erfahrungen, Phrasen, Akkorde, das Gesamtgebiet der sogenannten musikalischen Logik. Werden gar keine Vorstellungen reproduziert und liegt das Gesetz der Aufmerksamkeits-Richtung nicht gerade in der Empfindung selbst, dann wird die

Aufmerksamkeit überhaupt nicht geleitet, sie tappt hierhin und dorthin, und es kann zu einer einheitlichen Wirkung der Musik überhaupt nicht kommen. So erging es uns auch bei der japanischen Musik, besonders wenn mehrere Instrumente zugleich erklangen. So war ein Lied, das Todeslied, in welchem die Koto den Gesang begleitete, für uns absolut unverständlich, weil in Rhythmen, Intervallen, in der Klangfarbe kein Vergleichspunkt mit unserer Musik auffindbar war. Die Musik eines einzelnen Instrumentes, wie der Koto, konnte eher einen Genuß, wenigstens einen intellektuellen, hervorrufen. Ja, sogar konnte die Koto-Begleitung der Sterbe-Scene in dem Theaterstück »Kesa« die mächtige Wirkung des Stückes noch bedeutend erhöhen, weil die milde klagende Klangfarbe des Koto zugleich mit den langen Rhythmen den uns gewohnten Klage-Äußerungen in der Musik nahestand.

Was die spezielle intellektuelle Auffassung der japanischen Musik von unserer Seite anlangt, so haben wir erkannt, daß dieselbe erst erlernt werden muß. Zuerst sind wir stets mit den Vorstellungen unserer harmonischen Musik an die Beurteilung herangegangen. Wir versuchten die japanischen Weisen wie alle anderen Melodien zu harmonisieren. Wenn es uns gelang, einfach Harmonien zu finden, schien uns die Musik verständlich, wenn nicht, so war es nur ein Konglomerat von Tönen. Durch die vielen Mißerfolge in den Harmonisierungs-Versuchen aber lernten wir allmählich, rein das Melodische zu berücksichtigen, und konnten es schließlich in den meisten Fällen erreichen, daß wir einfach die uns gebotenen Töne hörten, ohne unsere harmonischen Vorstellungen dazu zu tun. Daß wir dahin gelangt sind, konnten wir daran erkennen, daß uns jetzt ein Schluß auf der zweiten Stufe und andere Eigentümlichkeiten, die ganz der harmonischen Musik widersprechen, garnicht mehr störten[1]. Wir glauben, daß wir seit unserer frühesten Kindheit bis zu diesen Versuchen nie in ähnlicher objektiver Weise Musik gehört haben. Die Begriffe Dur und Moll sind ein Produkt der harmonischen Musik-Entwicklung. Die jonische und äolische Kirchentonart (*Do-* und *La*-Modus), welche den Typus unseres jetzigen Dur und Moll repräsentieren, hatten im Mittelalter noch kein Übergewicht vor den anderen Kirchentönen errungen. Analog haben wir offenbar die japanische Musik aufzufassen; wir sind nicht berechtigt, unseren Dur- und Mollbegriff in sie hineinzutragen, was sich an einer großen Anzahl von melodischen Passagen, die sich weder als Dur noch als Moll auffassen lassen, deutlich zeigt.

Die in der Literatur häufig gefundene Angabe, daß die japanische Musik im Gegensatz zum chinesischen Dur reinen Moll-Charakter tragen soll, können wir nicht bestätigen. Im Gegenteil finden wir, wenn wir überhaupt diese Kategorien anwenden wollen, ein häufiges Umspringen derselben innerhalb eines Musikstückes. Immerhin sind die Moll-Phrasen scheinbar häufiger.

Trotzdem scheinen uns einige japanische Melodien Dur-Charakter, andere Moll-Charakter zu tragen, ein Beweis, daß wir, sobald die Melodie-Führung irgendwelche Vergleichs-Punkte mit unserer Musik bietet, in die gewohnte Auffassung zurückfallen. Dies liegt vorzugsweise an der Stellung der Terzen und Sexten zu der scheinbaren Tonika.

---

1) Selbst neutrale Intervalle (siamesische), die zuerst nur als Verstimmungen unserer Intervalle betrachtet werden, können mit der Zeit ihren fremden Charakter völlig verlieren. (Vergleiche Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen und Maßbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle, S. 104 ff.)

Mit dem häufigen Vorkommen des vermeintlichen Moll hängt es wohl zusammen, daß uns die japanische Musik ernst und schwermütig erscheint. Hieraus Schlüsse auf japanische Auffassung zu machen, ist unberechtigt, da wir auch hier nur der Konvention unserer harmonischen Musik folgen. Selbst Volkslieder mit lustigem Text kommen uns oft melancholisch vor[1].

Wie die japanische Musik uns, so berührt unsere Musik die Japaner im allgemeinen fremdartig. Doch scheint sich das japanische Ohr doch an unsere komplizierten Harmonien gewöhnen zu können, und abfällige Urteile beziehen sich meist nur auf unsere Gesangs-Technik[2].

Leider verschwindet, je weitere Kreise die europäische Kultur zieht, die reizvolle Originalität der fremdländischen Kunst und mit ihr ein für den Musikforscher, Ethnologen und Psychologen überaus wertvolles Material. Wenn wir auch nicht die musikalischen Schöpfungen selbst, wie andere Kultur-Erzeugnisse in unseren Museen aufbewahren können, so sollten wir doch so lange es noch Zeit ist, bestrebt sein, phonographische Dauer-Präparate für unsere Laboratorien zu sammeln. Zwar wird die praktische Musik nicht, wie bildende Kunst und Kunstgewerbe, von den Ostasiaten viel lernen können, doch dürfte ihnen die Wissenschaft noch für manche Erweiterung ihres Ausblicks dankbar werden.

1) Umgekehrt erscheint uns ein »Trauriger Abschied« betiteltes siamesisches Orchesterstück besonders heiter.

2) Vergleiche S. 337 und Müller, a. a. O. IX. S. 20, Anmerkung.

Anhang I

Litteratur-Übersicht.

J. A. van **Aalst**, *Chinese Music; Chinese Imperial Maritime Costums 6.* — 1884.

Otto **Abraham**, Das absolute Tonbewußtsein; Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, III, 1.

P. **Amiot**, (*Mémoire sur la musique des Chinois*); *Mémoires concernant les Sciences etc. des Chinois, par les missionaires de Pékin.* Paris, 1780.

Ankermann, Die afrikanischen Musikinstrumente; Ethnologisches Notizblatt des Museums für Völkerkunde, Berlin, Band III, 1, 1901.

Th. **Baker**, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden. Leipzig 1882.

John **Barrow**, *Travels in China.* 1884.

Friedr **Bellermann**, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin 1847.

Paul **Bevan**, *Miyako-Dori. Japanese Melodies collected and arranged for the voice or Pianoforte.* London 1893.

G. **Bousquet**, *Le Japon de nos jours.* Paris 1877.

David **Brauns**, *Traditions Japonaises sur la chanson, la musique et la danse.* Paris 1890.

Chouquet, *Catalogue du Musée du conservatoire national de musique.* 2. *éd.* Paris 1884.

Collection *of Japanese Koto-Music.* Tokyo, 1888. (Isawa.)

F. H. **Dalberg**, Die Lieder der Indier u. s. w. Erfurt 1802.

A. **Dechevrens**, S. I. *Étude sur le Système musical chinois*; Sammelbände der IMG. II, 4. 1901.

N. B. **Dennys**, *Short Notes on Chinese Instruments of Music, read before the North-China Branch of the Asiatic Society on October 21*st. 1873.

R. **Dittrich**, *Nippon Gakufu*, 6 japanische Volkslieder, für Pianoforte bearbeitet. Leipzig.

A. **von Dommer**, Musikalisches Lexikon. Heidelberg 1865.

F. **Du Bois**, *The gekkin musical scales. Transactions of the Asiatic Society.* XIX. Tokio. 1891.

P. **Du Halde**, *Mémoires concernant les Chinois etc.* III. 328.

F. **Eckert**, 1. Zwei japanische Lieder. 2. Die japanische Nationalhymne. Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Heft 20. Juni 1880 und Heft 23, März 1881.

Alexander I. **Ellis**, 1. *On the musical scales of various nations. Journal of the Society of Arts, for 27 March 1885. Vol. XXXIII (Reprinted with additions and corrections; for private circulation only; April 1885).* 2. *Appendix. Journ. of the Soc. of the Arts. Oct. 1885 (reprinted with additions).* [vergleiche auch Stumpf's Referat].

Carl **Engel**, *Musical Instruments. South Kensington Museum Art Handbooks.* London 1875.

A. **Faist**, Versuche über Tonverschmelzung. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Band XV, Seite 102 ff.

Fillmore, siehe Stumpf, Konsonanz und Dissonanz. Seite 63 ff.

Ad. **Fischer**, Japanisches Theater. Westermanns Monatshefte. Januar 1901.

Oskar **Fleischer**, Die Reste der altgriechischen Tonkunst. Leipzig, 1899.

Benjamin Ives **Gilman**, 1. *On some psychological aspects of the Chinese musical system. Philosophical Review.* Boston 1892. 2. *Zuñi Melodies. Journal of American Archaeology and Ethnology.* Vol. I.

Emile **Guimet** et Félix **Regamey**, *Le théâtre au Japon.* Paris 1886.

H. **Helmholtz**, Die Lehre von den Tonempfindungen. 4. Aufl. 1877.

Hipkins, *Musical Instruments historic, rare and unique.* Edinburgh (Black) 1888.

v. **Holtz,** Japanische Lieder. Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens; Heft 3 (Sept. 1873) und Heft 4 (Januar 1874).

Isawa, 1. Vergleiche »Collection u. s. w.« 2. Vergleiche »Lange«. 3. Vergleiche »Report u. s. w.«

C. G. **Knott,** *Remarks on Japanese Musical Scales. Transactions of Asiatic Society, XIX,* Tokio 1891.

Alex. **Kraus,** (fils). *La musique au Japon.* Florenz 1878.

I. P. N. **Land,** Die Tonkunst der Javanen. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. V.

R. **Lange,** 1. Lieder aus der japanischen Volksschule. 2. Japanische Kinderlieder; Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen zu Berlin, 3. Jahrgang, Abteilung 1, 1900.

A. **Lequeux,** *Le théâtre japonais.* Paris 1889.

Ch. **Mahillon,** *Catalogue déscriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles I.* (2. éd.) 1893. II. 1896.

Meinong und **Witasek,** Zur experimentellen Bestimmung der Tonverschmelzungsgrade. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. XV. S. 189 ff.

M. **Meyer,** vergleiche Stumpf.

Müller, Einige Notizen über die japanische Musik. Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Heft 6 (Dezember 1874), Heft 8 (September 1875), Heft 9 (März 1876).

F. T. **Piggott,** 1. *The Music and Musical Instruments of Japan.* London 1893. 2. *The Music of the Japanese. Transactions of the Asiatic Society of Japan. Vol. XIX. part II.* 1891. 3. *The Music of Japan. Extract from Proceedings of the musical Associations. XVIII*[th] *Session.* London 1892. 4. *Musical Examples for reference at the Lecture on the »Music of Japan«.* London 1892. 5. *Principa. Tunings of the modern Japanese Koto.* London 1892. 6. *The Japanese Musical Scale. Transactions As. Soc.* 1893.

I. I. **Rein,** Japan. Leipzig. (2 Bde.)

Report *on the Result of the Investigations concerning Music, undertaken by Order of the Department of Education,* Tokio-Japan. (Isawa.)

Ludwig **Riemann,** Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen. Essen 1899.

L. de **Rosny,** *La civilisation japonaise.* Paris, Leroux, 1883.

Abbé **Roussier,** *Mémoire sur la Musique des Anciens.* Paris 1770.

Siebold, Japanische Weisen. Leyden 1836.

C. **Stumpf,** 1. Tonpsychologie. Leipzig Band I. 1883. Band II. 1890. 2. Konsonanz und Dissonanz. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft Heft I. Leipzig 1898. 3. Neueres über Tonverschmelzung. Beiträge Heft 2, 1898. 4. Tonsystem und Musik der Siamesen. Beiträge Heft 3, 1901. 5. Lieder der Bellakula-Indianer. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II. Seite 405. 6. Phonographierte Indianermelodien. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, Seite 127. 7. Referat über Ellis, *On the musical scales* u. s. w. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II, Seite 511.

C. **Stumpf** und M. **Meyer,** Maßbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle. Beiträge Heft 2.

Rd. **Syle,** *On primitive Music, especially that of Japan. Transactions of the Asiatic Society.* V. 1.

Rd. **Veeder,** *Japanese Musical Intervalls. Transactions of the Asiatic Society.* Bd. V. (1877) und Band VII (1879).

G. **Wagener,** Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik. Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Heft 12 (Mai 1877).

R. **Wallaschek,** 1. *Primitive Music.* London 1893. 2. Die Entstehung der Skala Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse. Band CVIII, Abteilung II, im Juli 1899.

Digitized by Google

Charles Kasson **Wead**, *Contributions to the History of Musical Scales. Smithsonian Institution U. S. National-Museum. Report 1900.* Washington 1902.
S. Wells **Williams**, *The Middle Kingdom.* 1883.
H. **Winckler**, Die babylonische Kultur. Leipzig 1902.
Witasek, vergleiche **Meinong**.
Carlo **Zaluski**, *La Musica dei Chinesi.* Venedig 1855.
Frh. v. **Zedtwitz**, Japanische Musikstücke. Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Heft 32 (Mai 1885), Heft 33 (August 1885).

Anhang II.

Bemerkungen zu den Musik-Beilagen.

Als Beilage bringen wir eine Anzahl der von uns mit einem Edison'schen Phonographen aufgenommenen Musikstücke, in europäische Notenschrift übertragen. Wenn diese auch nicht allen Feinheiten der japanischen Intonation und Vortragsweise zu folgen vermag, so sind doch die Abweichungen von unserer Musik nicht so erheblich, daß wir auf eine Wiedergabe in der uns gewohnten Bezeichnungsweise verzichten müßten. Jenen Abweichungen suchten wir übrigens dadurch gerecht zu werden, daß wir merkliche Differenzen in der Tonhöhe durch + oder — markierten, die auf der Koto durch Saitendruck erhöhten Töne mit einem × versahen und die Tempo-Schwankungen mit dem Metronom möglichst genau fixierten.

I. Solo-Gesänge (Graf Dr. R. Goto). Text in freier Übersetzung:

1. Abschiedslied (volkstümlich). »Wenn ich von dir Abschied nehme und dahinwandle auf der Landstraße zwischen den Eichen, nicht weiß ich dann, ob Tau mich netzt oder Thränen.«

2. Gassenhauer (aus dem chinesisch-japanischen Krieg). »Der Li-Hung-Chang ist der dümmste Kerl auf der Welt: um so viel Soldaten nach Gasan zu schicken, hat er die ganze Kriegsflotte vernichten müssen!«

3. Chinesisches Lied (mit den chinesischen Solmisationen gesungen).

In allen drei Stücken fällt der melodische Schwerpunkt mit dem Schlußton zusammen, ohne daß wir, wenigsten in den beiden ersten, eine Tonika in unserem Sinne erkennen könnten. Schwankende Intonation ist im ersten Stück in der Terz, im zweiten in der Sexte zu finden. Eine regelmäßige Zusammenfassung von Takten zu Gruppen von je drei oder vier, wie sie bei uns die Norm ist, scheint nicht vorzuliegen.

II. Shamisen-Solo: *Osazuma* (Theater-Musiker). Dieses in Japan sehr beliebte Stück, daß sich in fortwährendem *Accelerando*, am Schluß zu einem rasenden *Prestissimo* steigert, wurde mit bewunderungswürdiger Virtuosität vorgetragen. Es steht uns infolge seiner scharfen Rhythmisierung und der gelegentlichen Zusammenfassung der Takte zu Gruppen musikalisch näher.

III. Theater-Musik. Tanzstücke aus dem ersten Akte des Dramas »Die Geisha und der Ritter.« Der Shamisen-Spieler saß in der Coulisse, woselbst wir während der Aufführung unsere phonographischen Aufnahmen

machten. Dem ersten, mehr feierlich ceremoniellen, folgt ein etwas lebhafterer, anmutiger Tanz unter einem Regen von Kirschblüten. Das letzte Stück gibt eine Art wilder Tarantella wieder, welche die Tänzerin auf einem *Tsudsumi* kleine umgehängte Trommel begleitete. Alle diese Tänze werden von Frau Sada Yacco mit vollendeter Grazie, namentlich der Arm- und Hand-Bewegungen, ausgeführt. Die kurze monotone Stelle in der Musik, in welcher dieselben Taktgruppen vielemale wiederholt werden, begleiten einen grotesken Versuch einiger Priester, die Tänze der Geisha zu parodieren.

IV. Koto-Solo. Sterbe-Scene der Heldin aus dem zweiten Akte des Schauspiels »Kesa«. (Theater-Musiker). Eine freie, Stimmung malende Phantasie, die bei jeder Aufführung variiert wurde. Vergleiche Seite 340.

V. Koto-Solo: *Todeslied* (Sada-Yacco). Wir finden in diesem Stück nicht nur einen häufigen Wechsel der Koto-Stimmungen, sondern auch gelegentlich eine Transposition derselben Leiter in die Subdominante (von *b* nach *es*).

VI. Shakuhachi-Solo. *Rokudan* (= sechs Teile). III. *Sandan*. (Dr. Murayama, Dr. Goto). Diese in Japan sehr bekannte Komposition Yatsuhashi's ist ursprünglich für Koto gedacht und in dieser Form schon mehrfach publiziert worden. Wir geben deshalb nur einen einzelnen Teil derselben in Partitur-Form wieder, um die Abweichungen der verschiedenen Notierungen und die charakteristischen Unterschiede des Shakuhachi- und Koto-Stiles bequem vergleichbar zu machen[1].

Die ersten beiden Teile der Partitur sind Übertragungen der Phonogramme, die wir nach dem Shakuhachi-Spiel zweier verschiedener Musiker aufgenommen haben. Sie weichen untereinander nur unerheblich ab, hauptsächlich in den Verzierungen, deren genaue Notierung nicht möglich war, ebenso wie das tremoloartige Umspielen der lang ausgehaltenen Töne.

Die beiden anderen Reihen sind der Litteratur entnommene Aufzeichnungen für Koto und zwar die eine aus den von Piggott gesammelten Musik-Beispielen, die andere aus Isawa's Sammlung von Koto-Stücken[2]. Wir finden in Piggott's Notierung konstant *cis*, wo Isawa *d* schreibt: da *a* als Grundton der Leiter zu betrachten ist, so fällt die Schwankung auf die dritte Stufe, als auf einen Hilfston (*Pien*, siehe oben Seite 322). Wir bemerken im Gegensatz zu den Wiedergaben durch das Shakuhachi die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Koto-Stils: gleich im ersten Takt ein absteigendes Arpeggio, simultan oder arpeggiert gespielte Quinten, Quarten und Sekunden.

Die Sexte (*f*, *fis*) erscheint in den Koto-Stimmungen stets als kleine (*f*), bei der einen Shakuhachi-Wiedergabe (Dr. Goto) stets als große (*fis*), in dem anderen Shakuhachi-Solo (Dr. Murayama) schwankend oder in intermediärer Intonation. Wir glauben aber nicht, daß hierbei neutrale Sexten intendiert waren.

VII. Gesang mit Trio-Begleitung (Partitur): *Tsuru Kame*, Kranich und Schildkröte (Koto: Sada-Yacco). Melodieführende Stimme ist die Koto, der allein Introduktion und Nachspiel zufällt. Das Shamisen bewegt sich meist unisono oder in Oktaven mit der Koto, ohne deren Verzierungen mitzumachen.

1) Auf die Veröffentlichung eines anderen Shakuhachi-Stückes: *Azumashishi* (Dr. Goto, Dr. Murayama), welches wir in ähnlicher Weise partiturartig fixiert haben, können wir, da es nichts wesentlich Neues bringt, ebenfalls verzichten.

2) Siehe a. a. O.

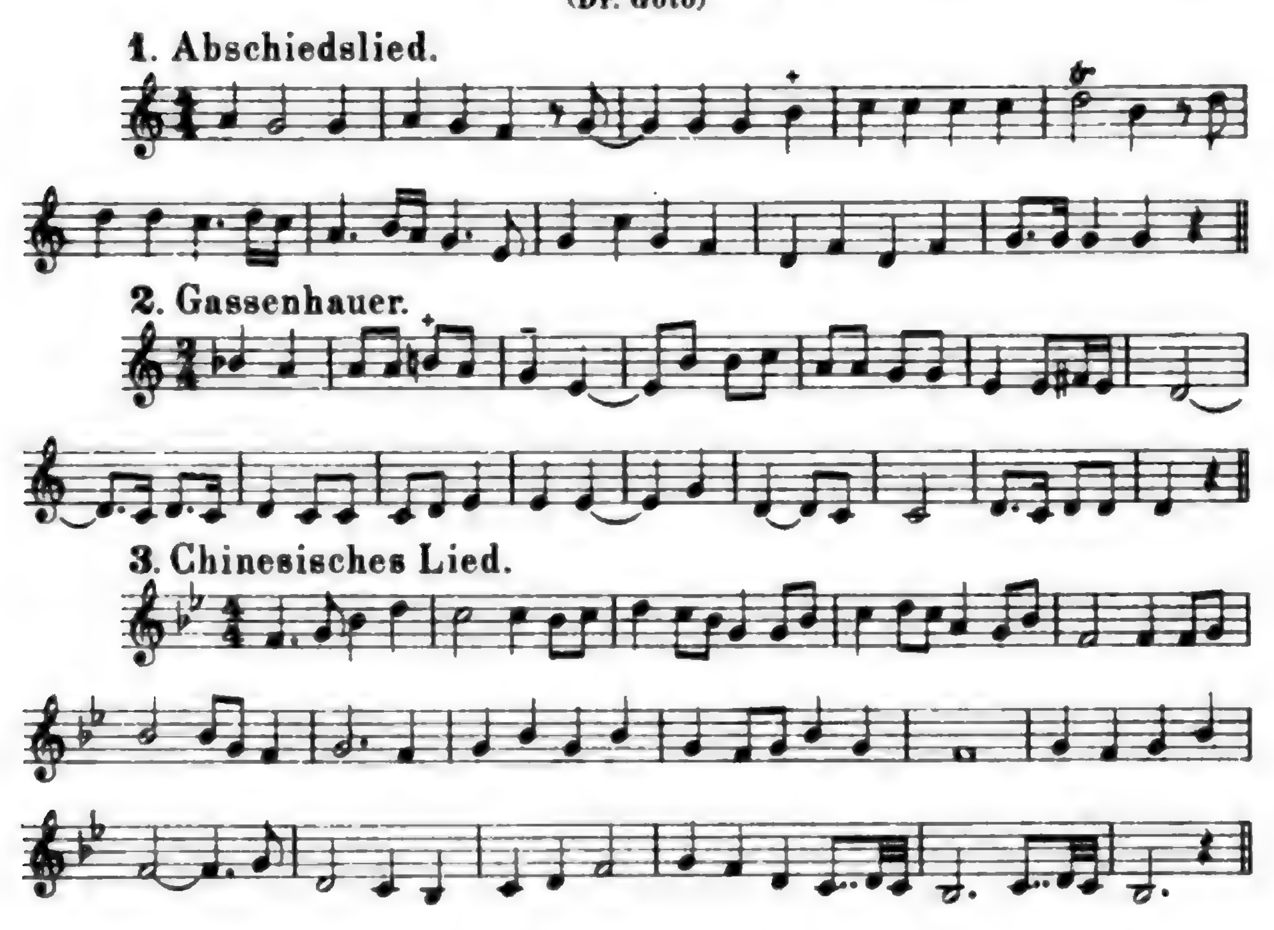
Das Kokyu hält bald einen Ton orgelpunktartig aus, bald folgt es der Melodie mit seinem starken, unser Ohr verletzenden Portamento. Der Gesang ist gegen die Koto-Stimme häufig in Synkopen verschoben. Wir besitzen das Stück in drei verschiedenen phonographischen Aufnahmen, die sich nur in Bezug auf die Coda unterscheiden[1]. Einmal kehrte nach der mit *Da Capo al Fine* bezeichneten Fermate das Vorspiel wieder; das zweite Mal folgte das Nachspiel bis §§; das dritte Mal endlich setzte, nach einem Übergangstakt, das Nachspiel bei § ein und erstreckte sich bis zum Schluß der Notierung.

1) Einige andere unbedeutende Abweichungen verschuldeten das Ausfallen einzelner Takte oder Taktteile, meist in den Oberstimmen der Partitur: so erklären sich die Unregelmäßigkeiten in Takt 31, 37, 40, 47 und 63.

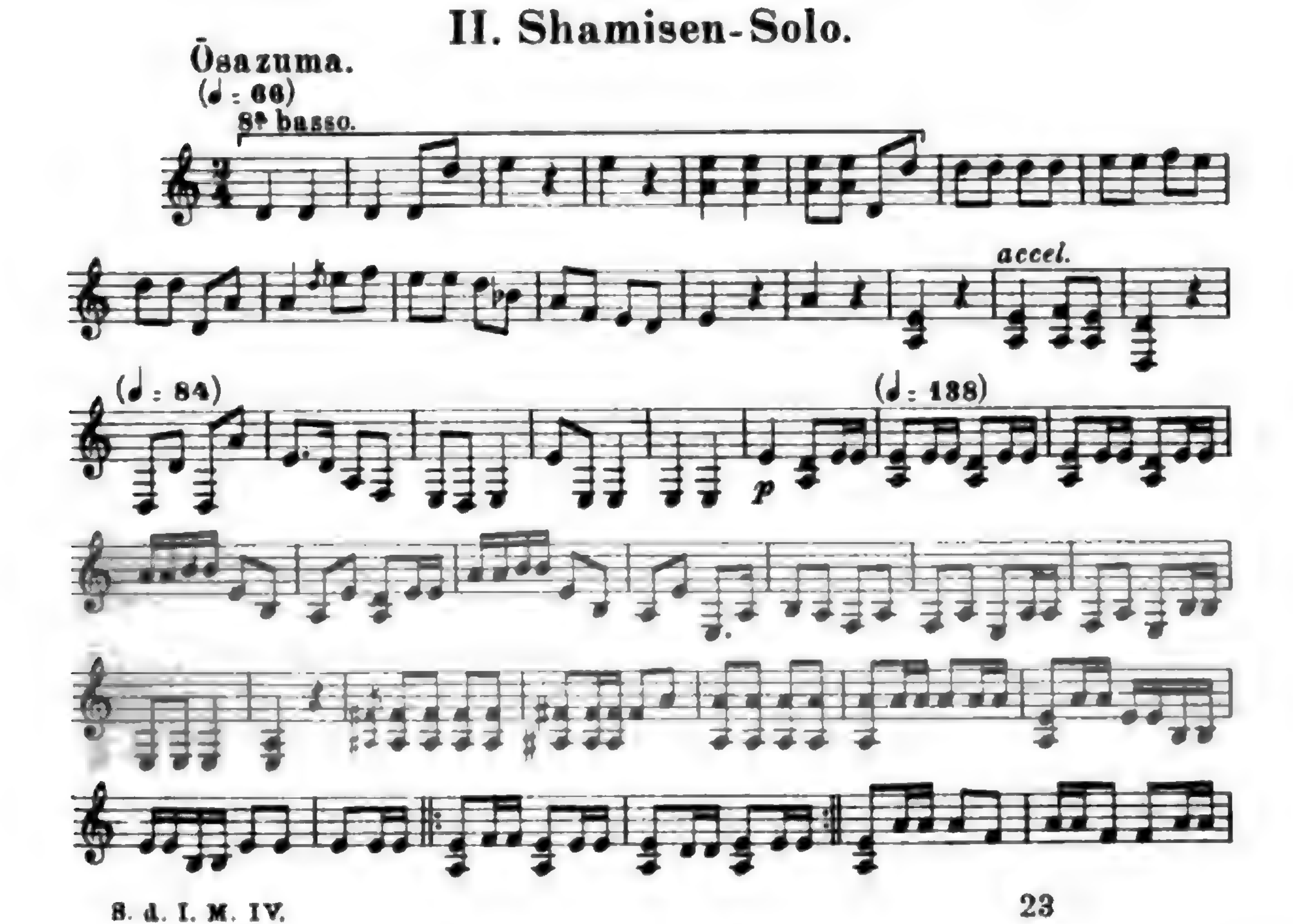
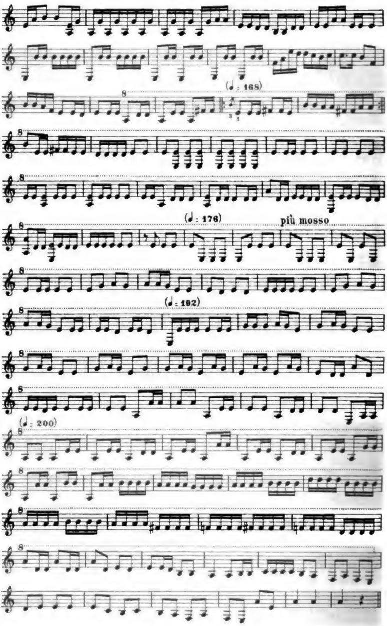
Anhang III: Musik-Beilagen.

I. Solo-Gesänge.

(Dr. Goto)

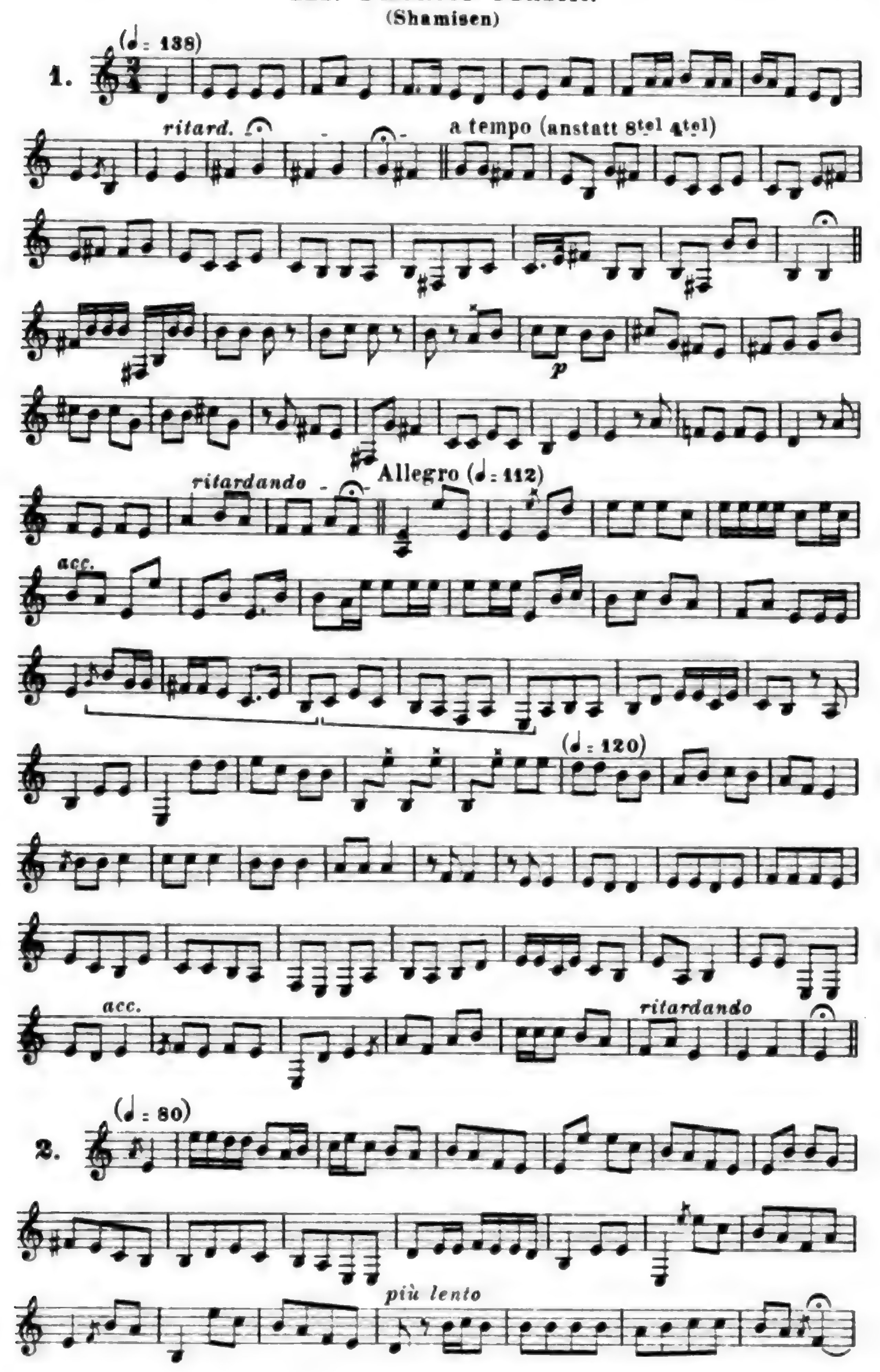
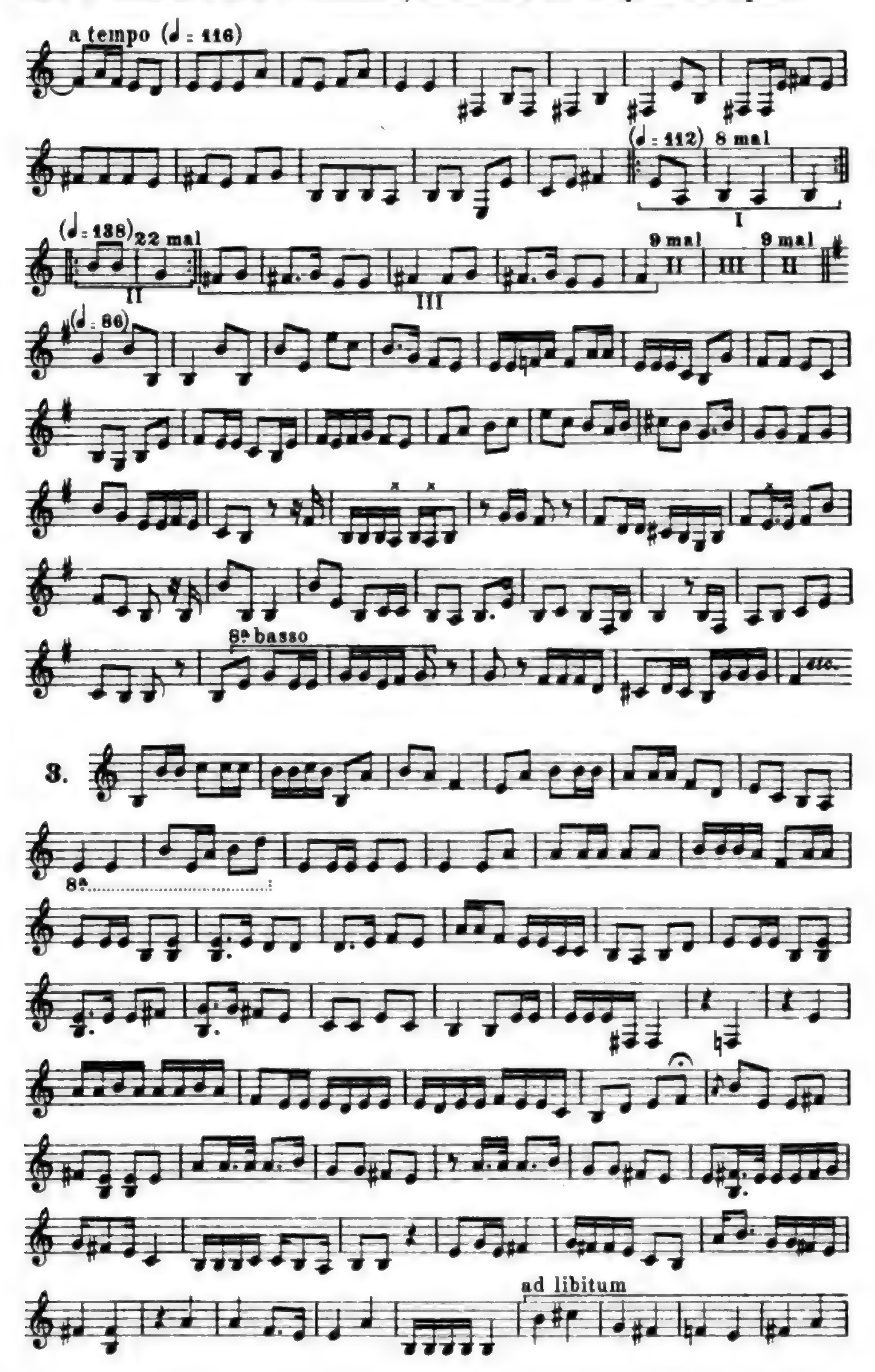
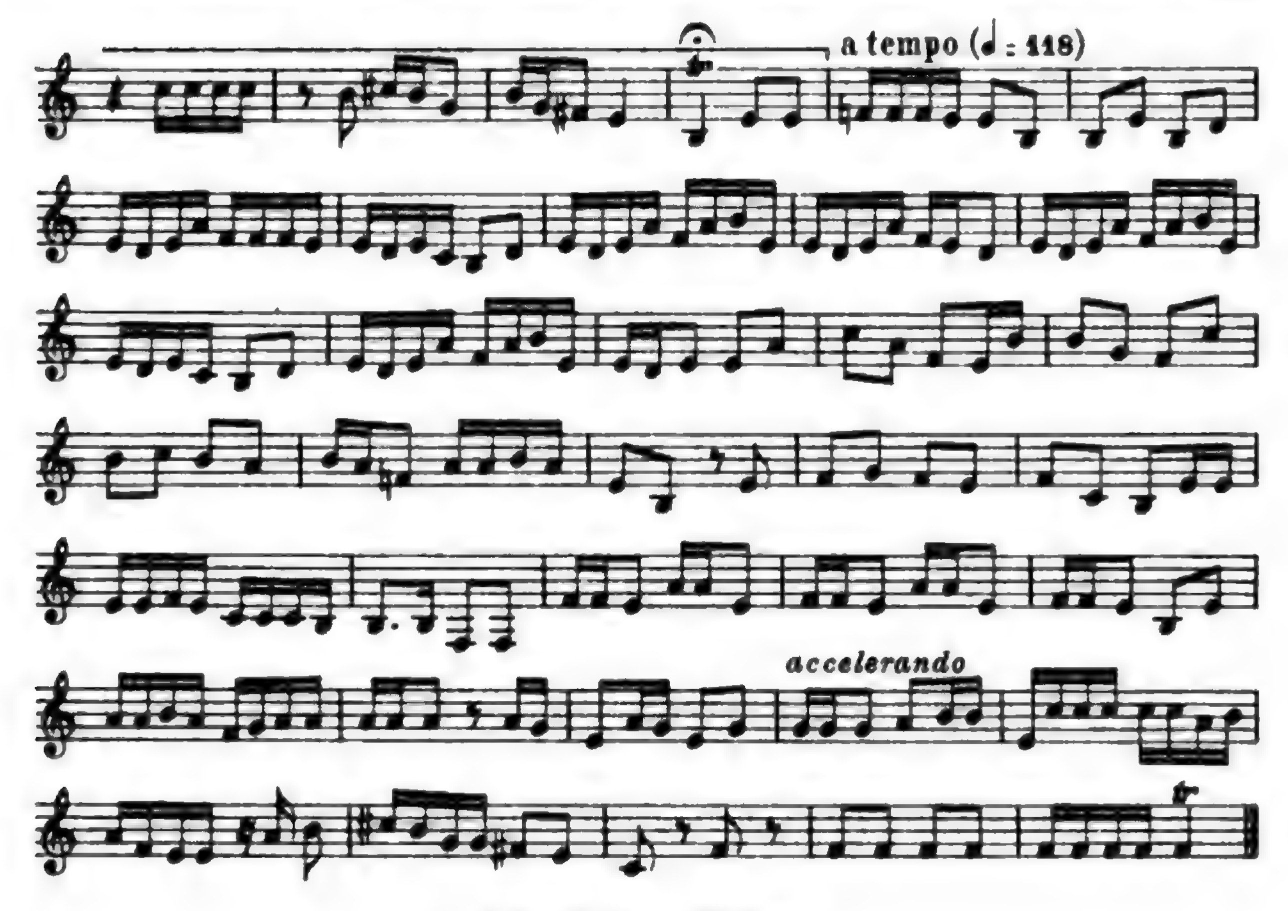


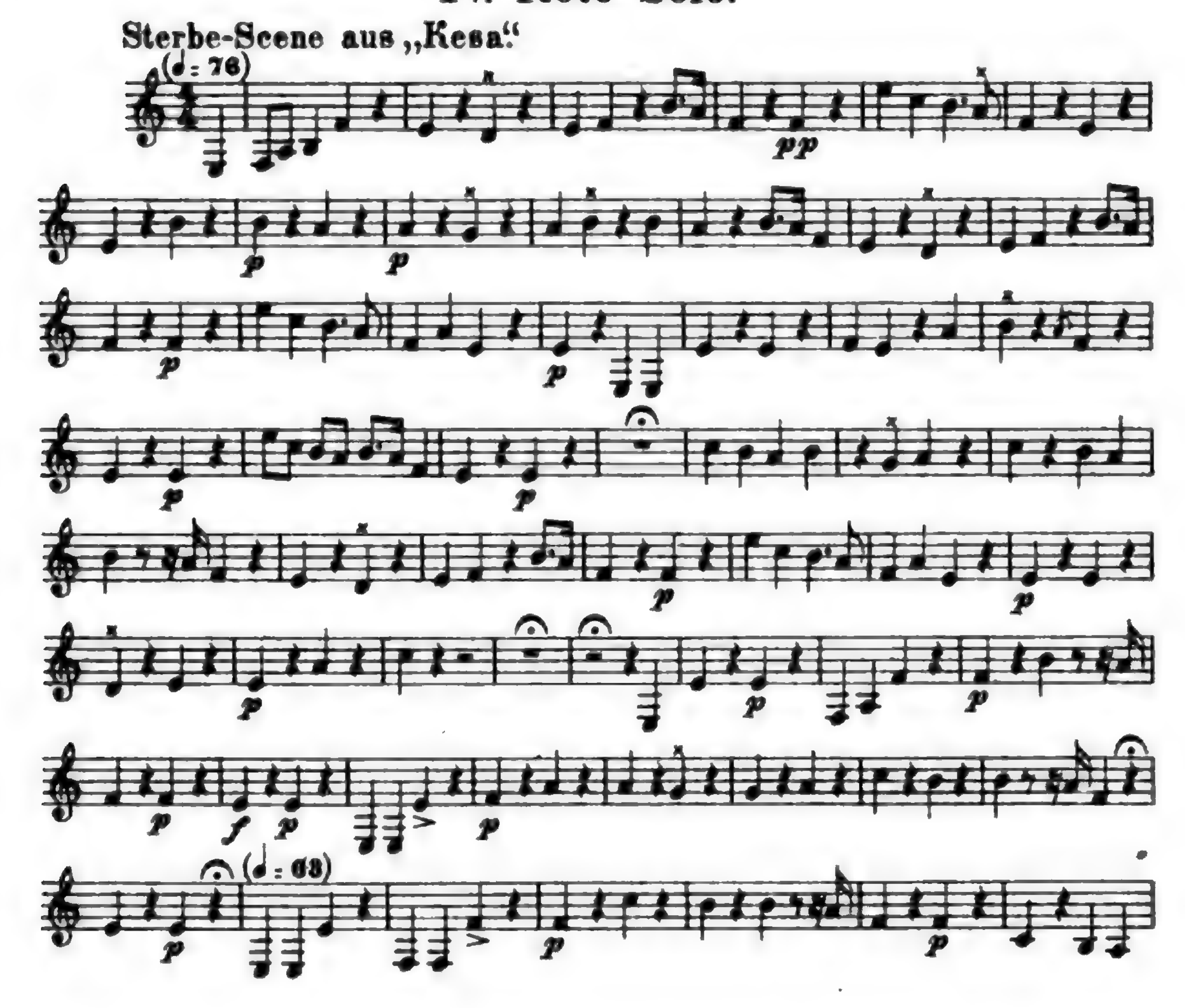
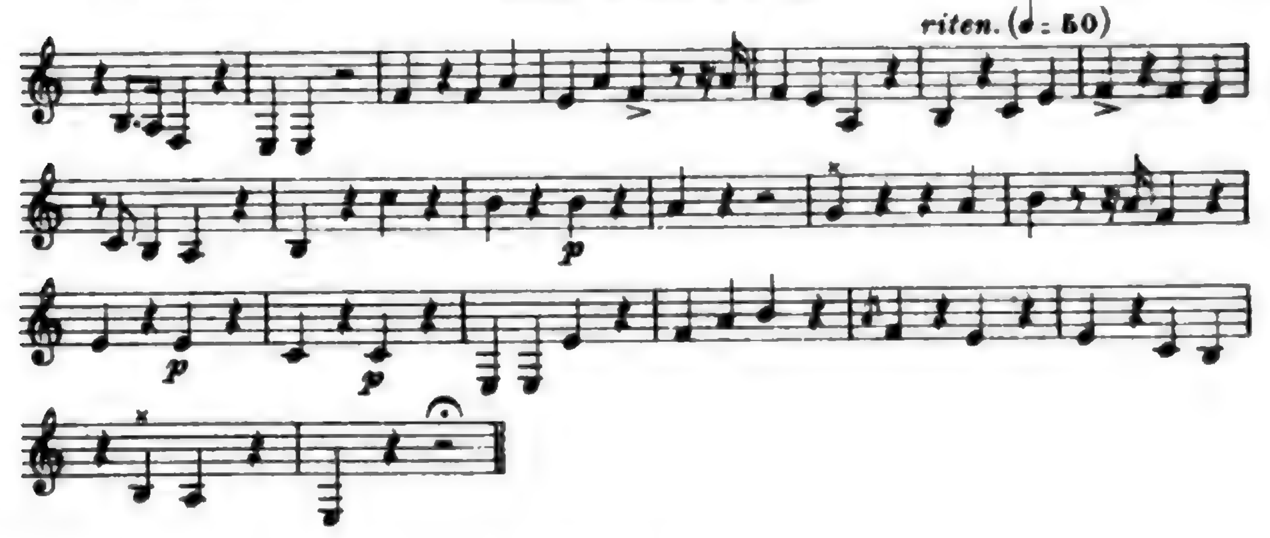
II. Shamisen-Solo.

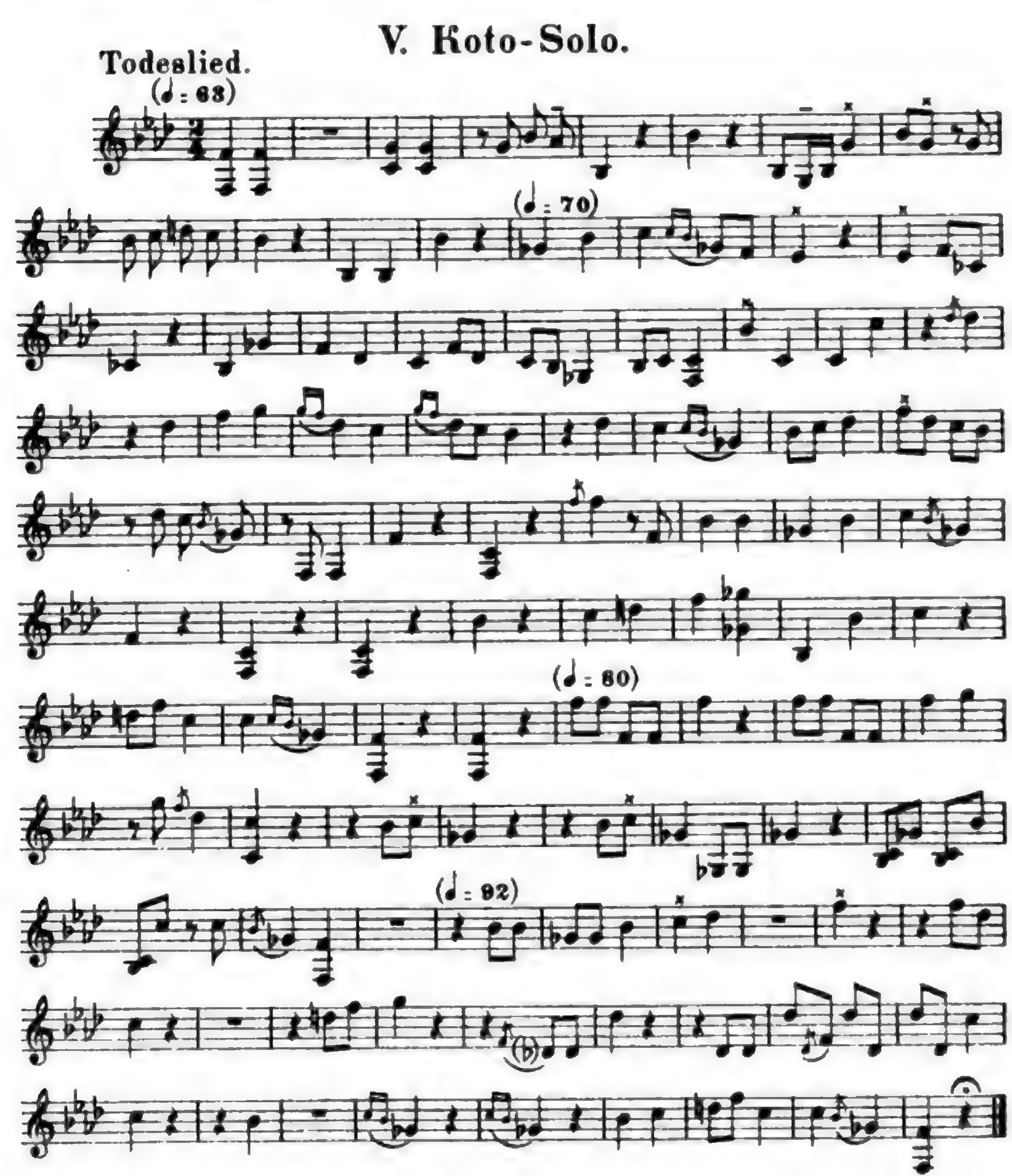


Digitized by Google

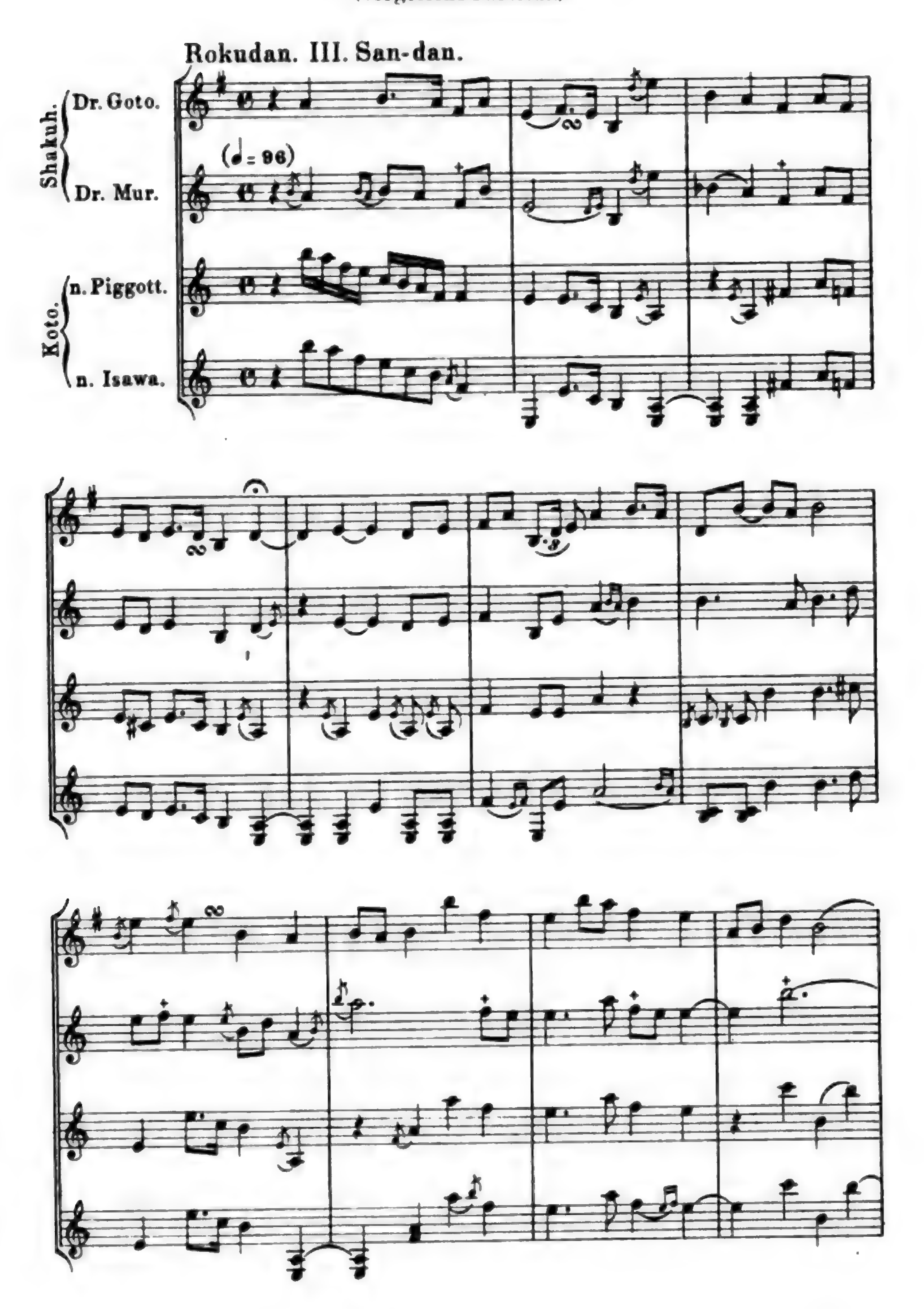
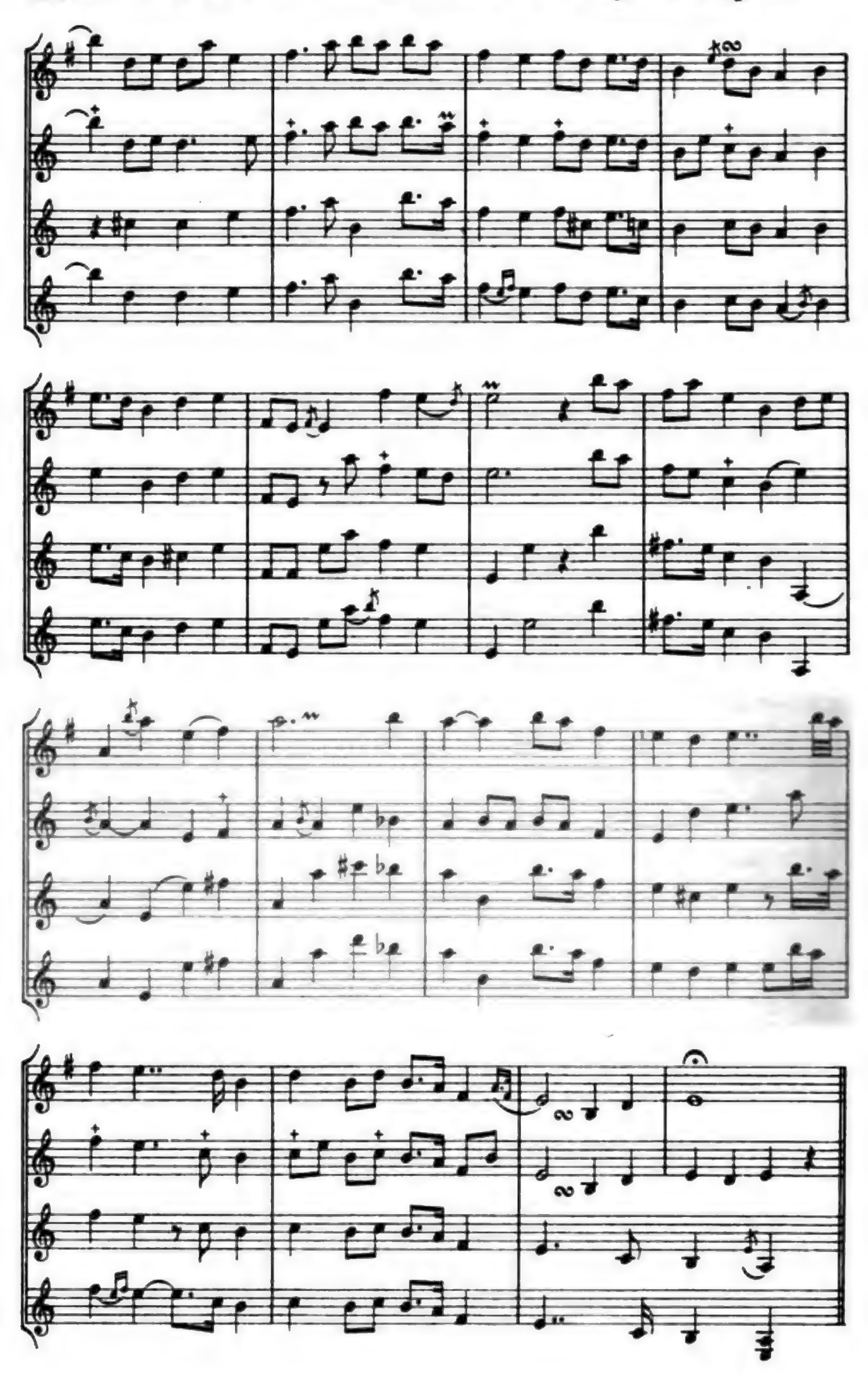
III. Theater-Musik.

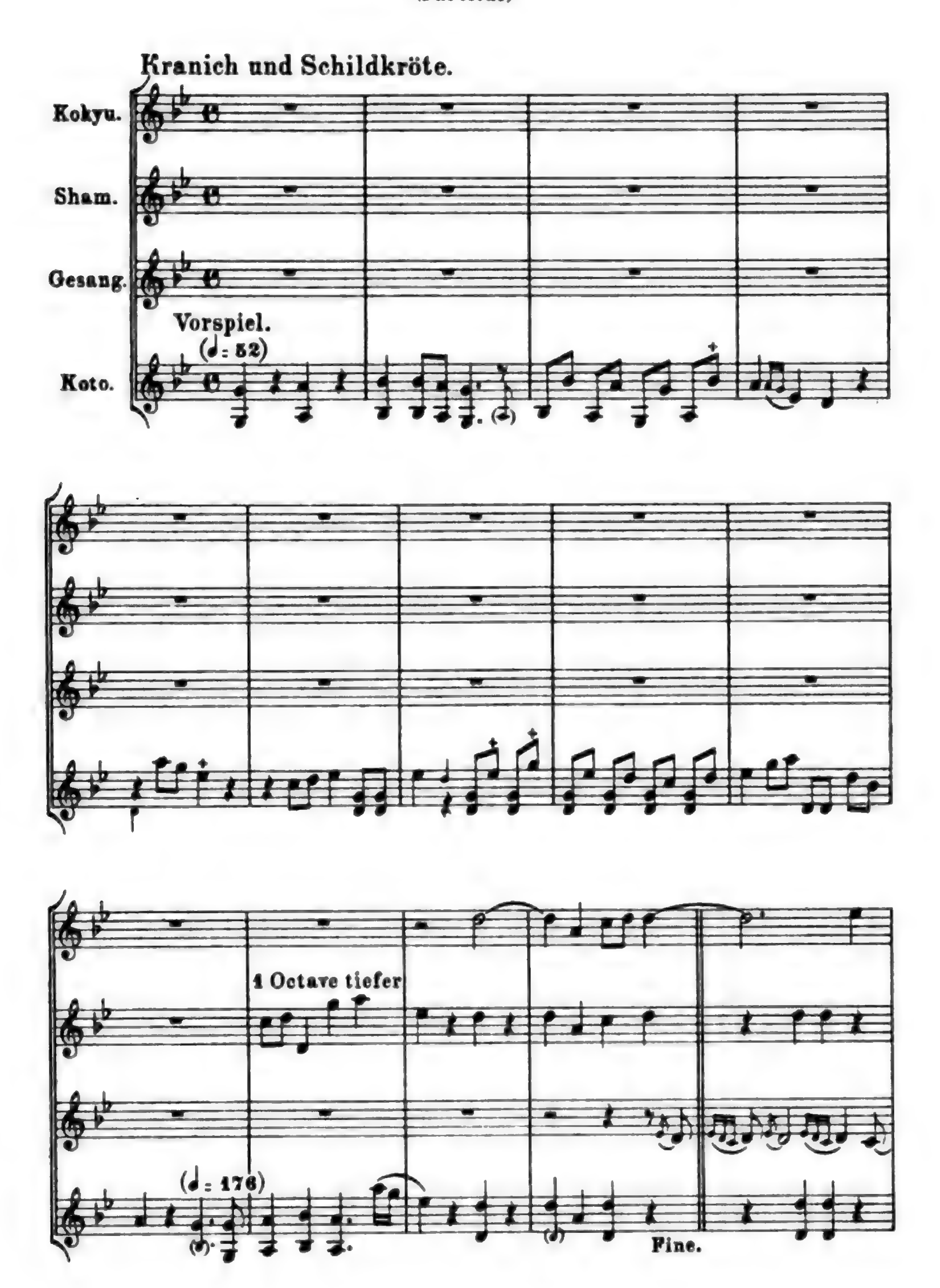
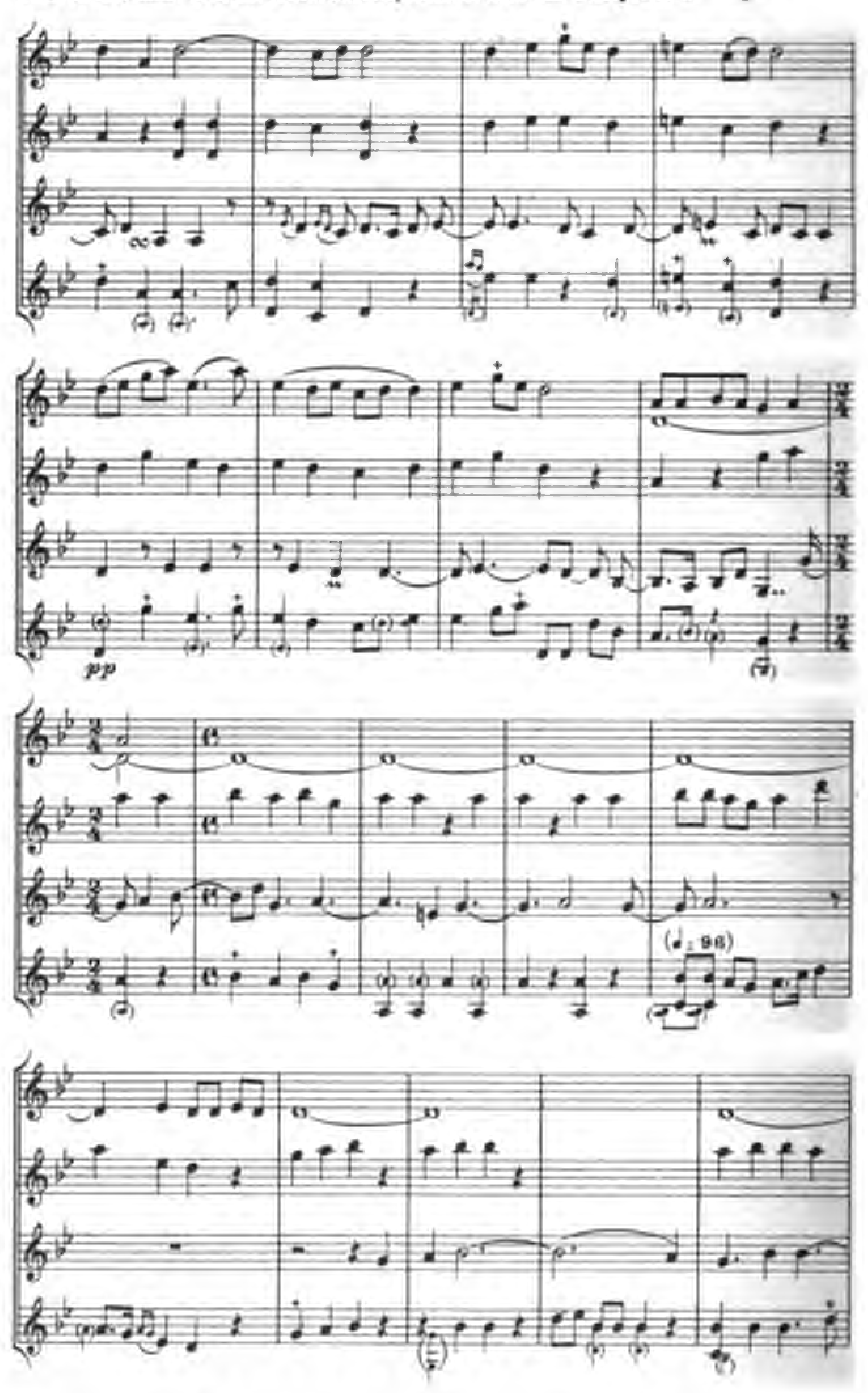
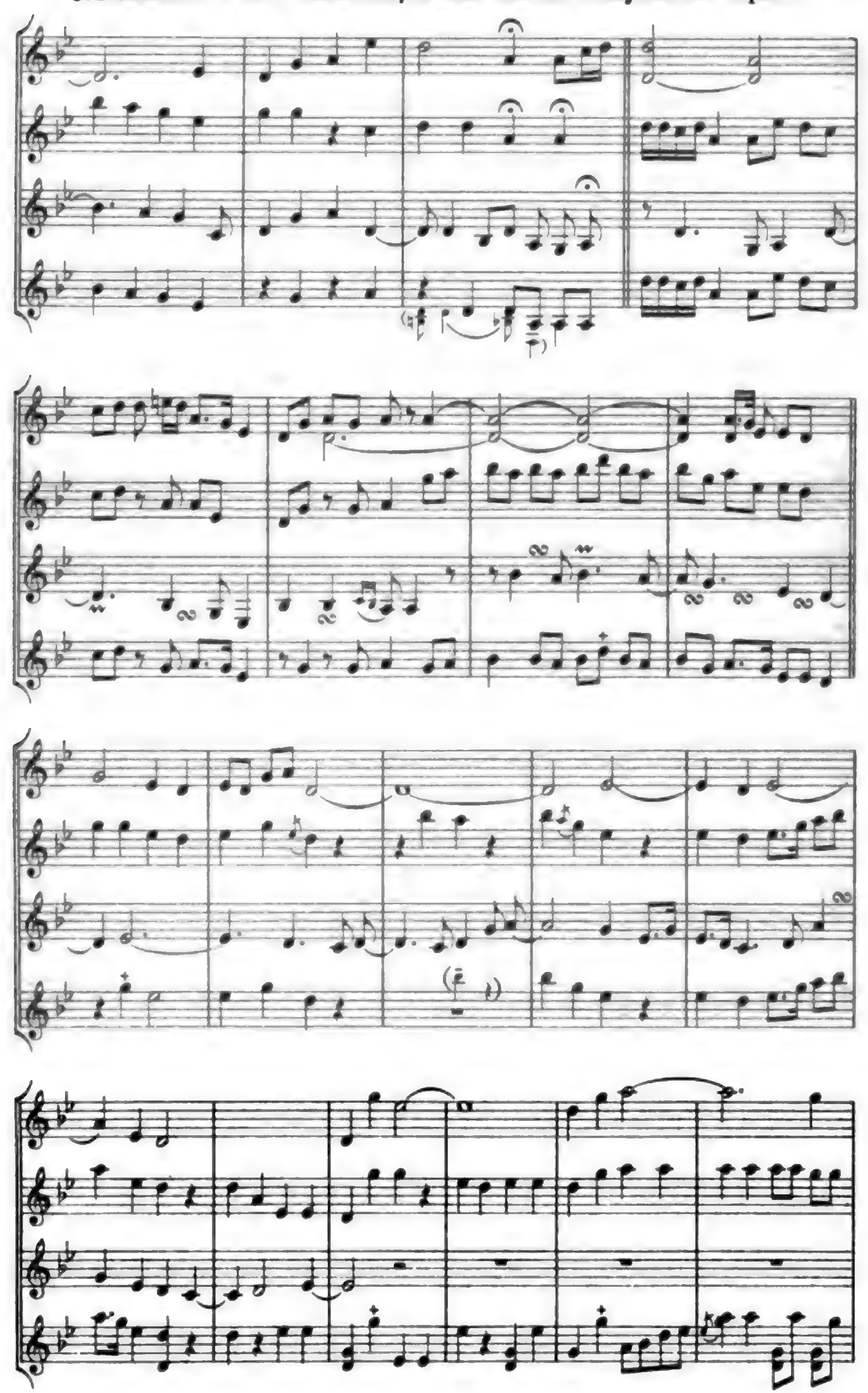
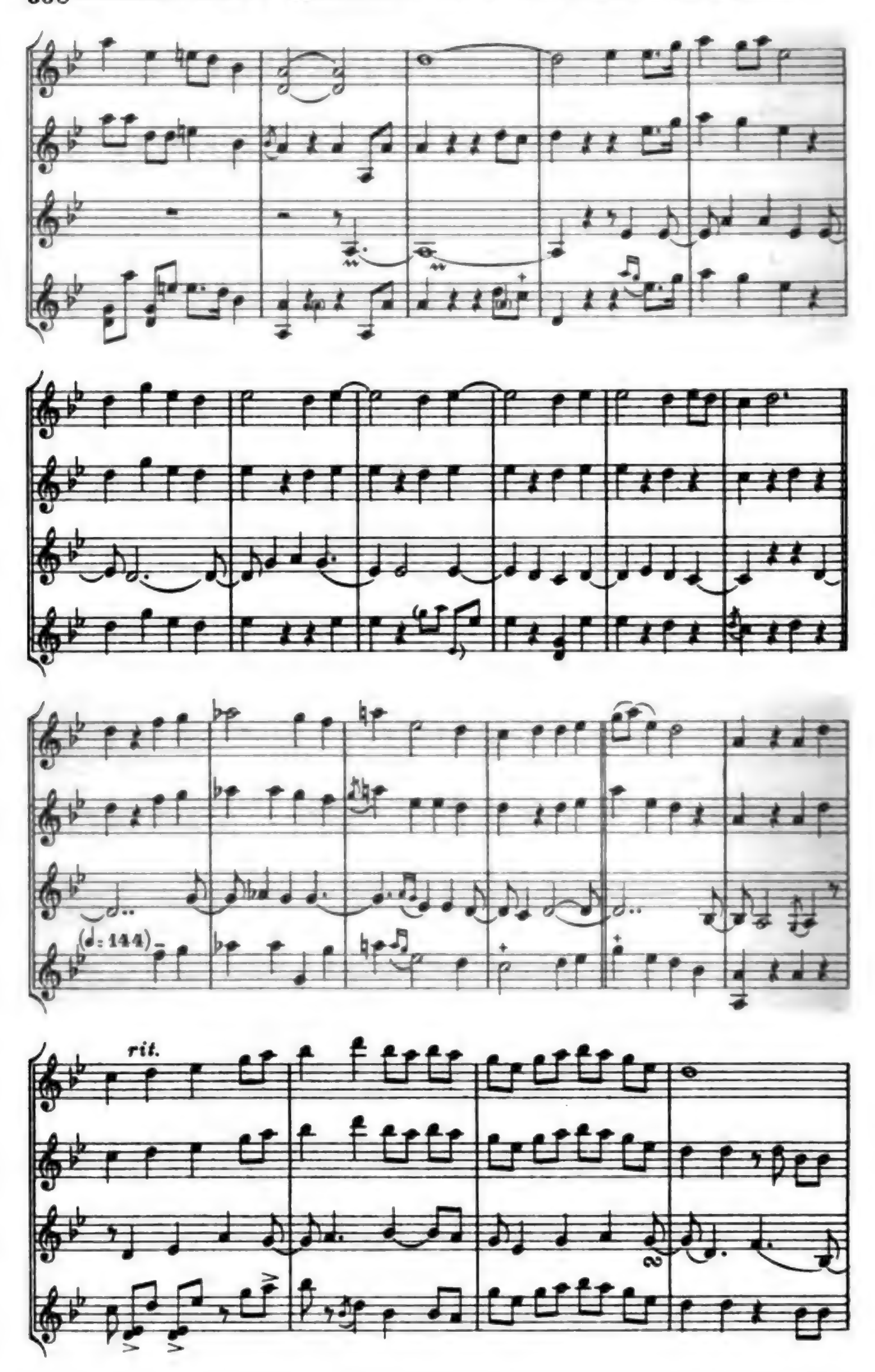
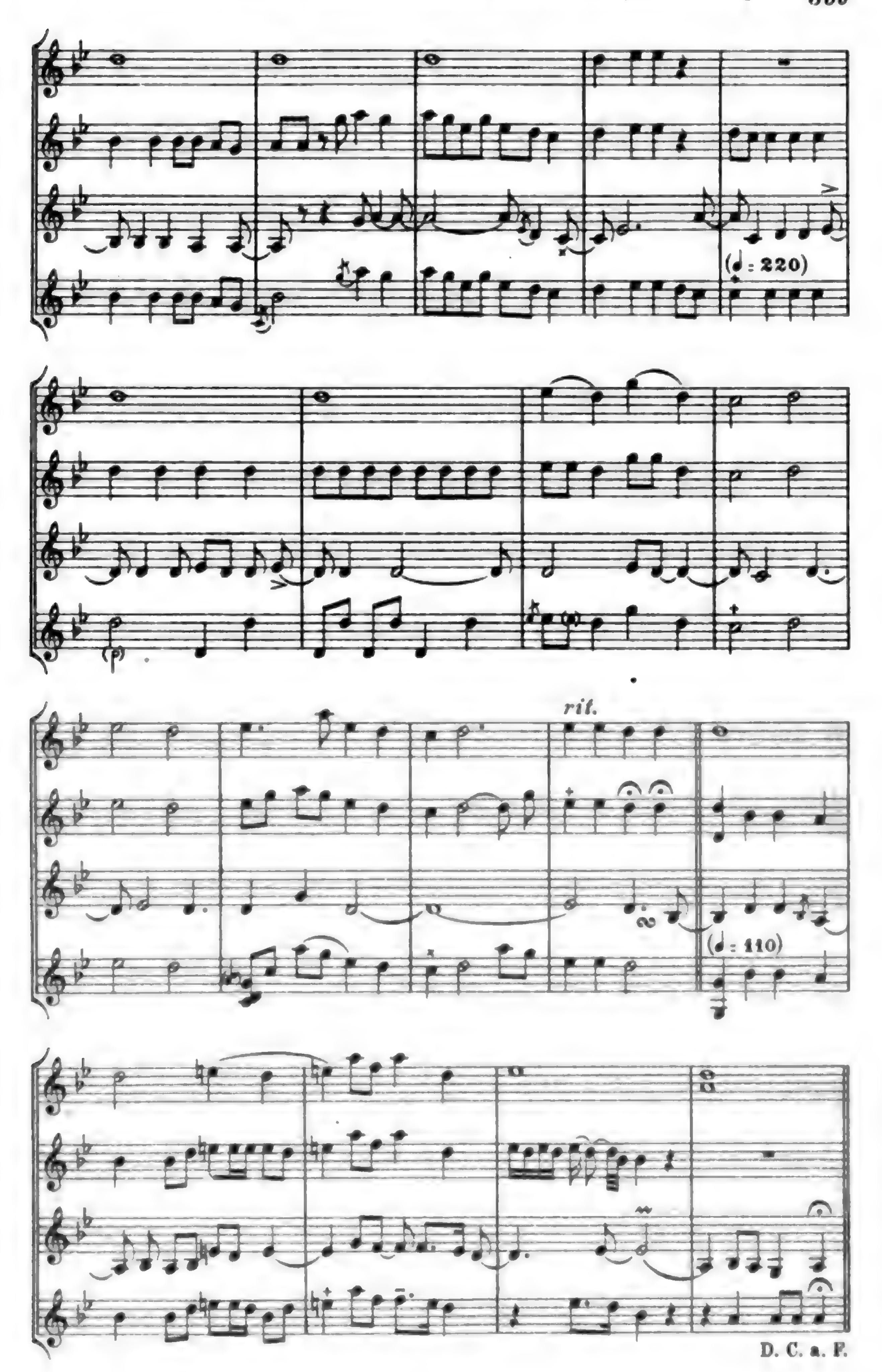
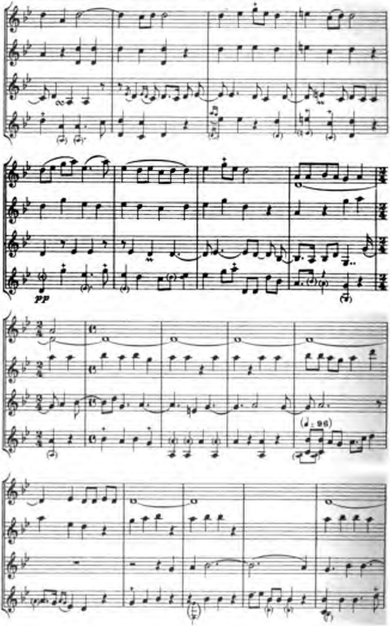
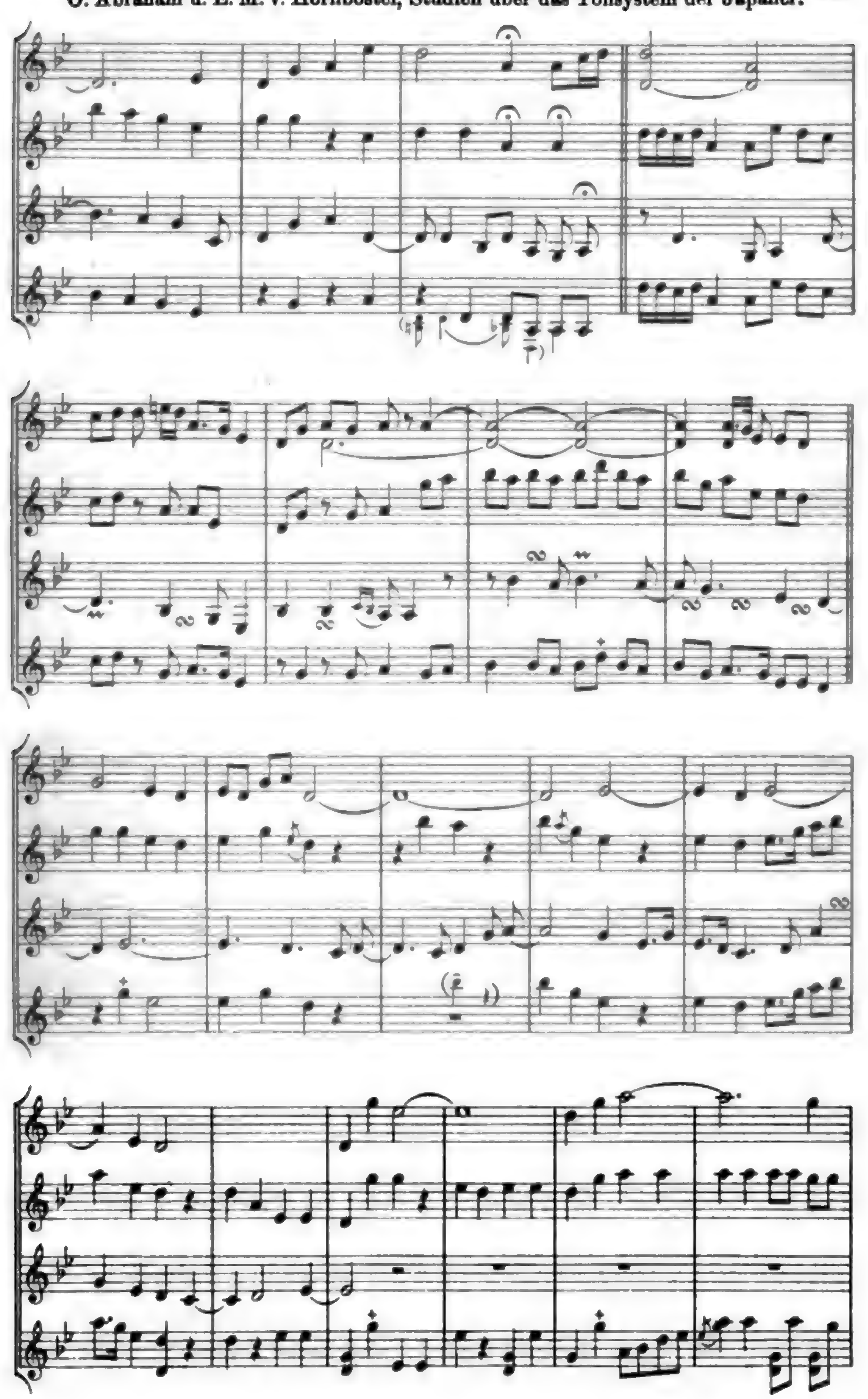
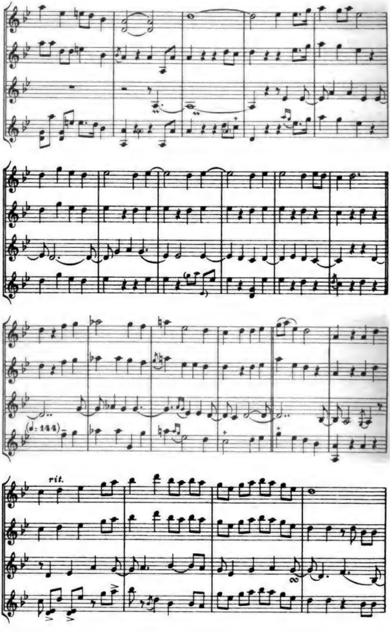
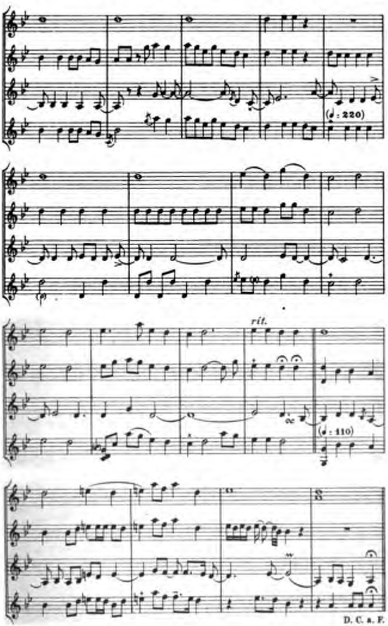
(Shamisen)

Digitized by Google

a tempo (♩ = 116)
(♩ = 112) 8 mal
I
(♩ = 138) 22 mal
II
9 mal
II
III
9 mal
II
III
(♩ = 86)
8a basso
etc.
3.
8a
ad libitum

IV. Koto-Solo.

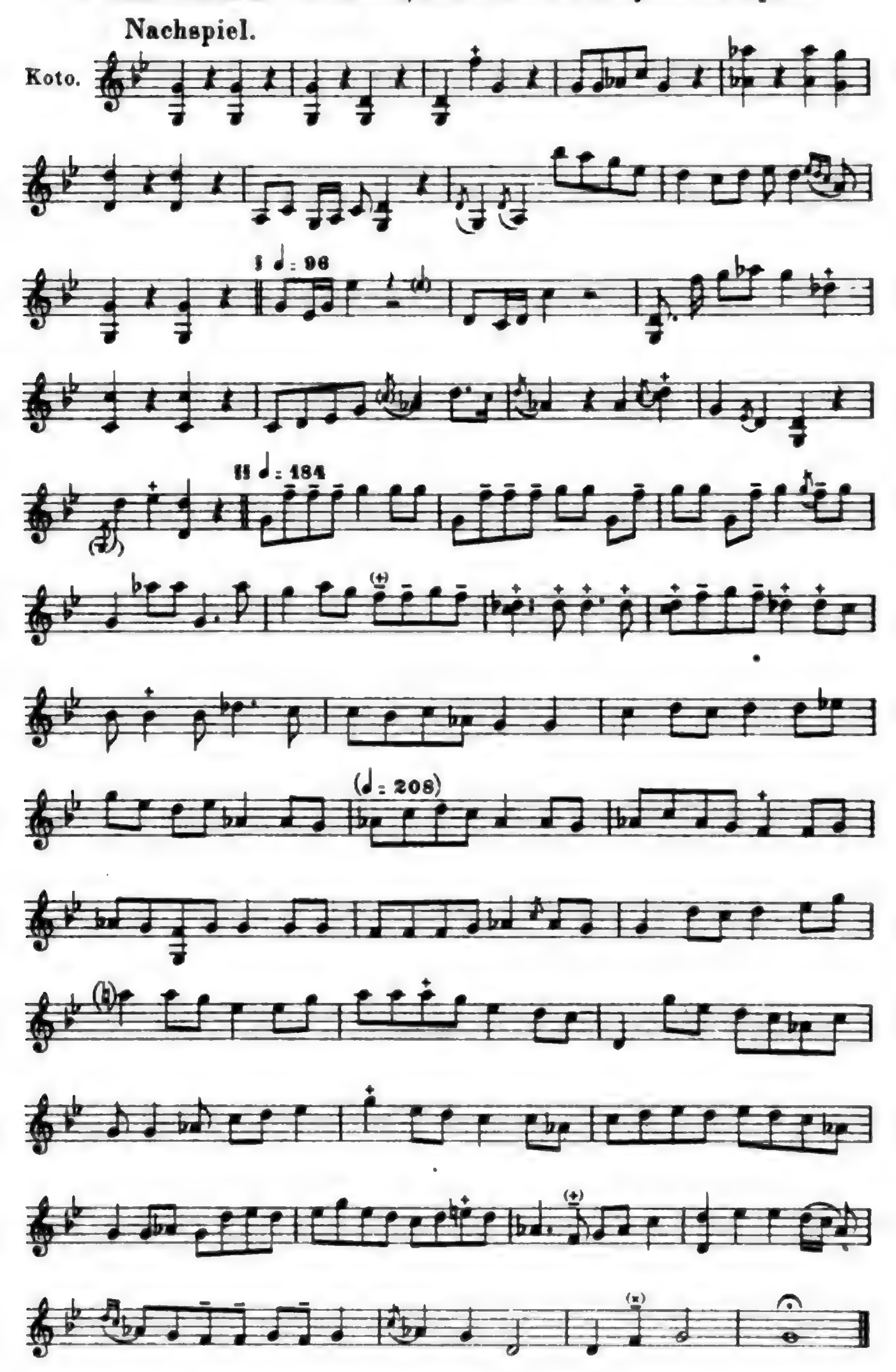
Sterbe-Scene aus „Kesa."

V. Koto-Solo.



VI. Shakuhachi-Solo.

(Vergleichs-Partitur.)

Digitized by Google

VII. Gesang mit Triobegleitung.
(Partitur)

Digitized by Google

Digitized

Digitized by Google

(𝅗𝅥 = 220)
rit.
(𝅗𝅥 = 110)
D. C. a. F.

Digitized by Google

Digitized by

(♩: 144)
rit.

Digitized by Google


Nachspiel.
Koto.
I ♩ = 96
II ♩ = 184
(♩ = 208)

Zum Texte der Musiklehre des Joannes de Grocheo

von

Hermann Müller.

(Paderborn.)

Der Musik-Traktat des Joannes de Grocheo, eines unbekannten Autors, der um die Wende des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich zu Paris lebte, wurde zum ersten Male in den Sammelbänden der IMG., Jahrgang 1 (1899—1900) S. 65 ff. veröffentlicht. Der Herausgeber Johannes Wolf, der als tüchtiger Kenner der mittelalterlichen Musik-Theorie mit Recht geschätzt ist, machte gleich damals auf die besondere Bedeutung dieses Traktates aufmerksam; und noch jüngst wies Oswald Koller in der Sitzung der Wiener Ortsgruppe der IMG. vom 11. November 1902[1]) auf den musikhistorischen Wert dieser Abhandlung hin.

Die *theoria* des Joannes de Grocheo liegt bis jetzt nur in einer Handschrift vor. Es ist das eine Handschrift des ausgehenden 14. Jahrhunderts, welche in Kodex 2663 der Großherzoglich Hessischen Hof-Bibliothek zu Darmstadt auf Fol. 56r—69r sich findet. Das Vorsetzblatt des Kodex gibt den Inhalt folgendermaßen an[2]):

»*Hic continentur subscripta:*
1°: Confessio quaedam brevis.
2°: Viginti passus religiosorum Bonaventurae.
Item: Forma novitiorum secundum exteriorem et interiorem hominem valde bonus liber Davidis de Bavaria.
Item: Sermo Vulnerasti cor meum.
Item: Aliqua puncta bona de scripturis.
Item: Musica magistri Johannis de Grocheo.
Item: Ordo missae vel speculum ecclesiae.
Item: De articulis fidei.
Item: De quatuor hominis extremis[3]).

---

1) Vergleiche Zeitschrift der IMG., Jahrgang IV, Heft 3, S. 103.

2) Herr Dr. Wolf hatte die Güte, mir sowohl zu der Inhaltsangabe wie zu den textkritischen Bemerkungen eine Reihe von eigenen Beobachtungen und Mitteilungen nachträglich zur Verfügung zu stellen; ich verfehle nicht, für die wertvollen Notizen dem geehrten Verfasser auch an dieser Stelle öffentlich meinen Dank auszusprechen. Zur Beschreibung der Handschrift vergleiche auch F. W. Emil Roth in den »Monatsheften für Musikgeschichte«, Band 20, S. 50.

3) Die Zahl im Titel ist meines Erachtens zu lesen als IIII (= 4), nicht als VII (= 7), wenngleich dem äußeren Anscheine nach zunächst die Zahl 7 in Betracht kommt. Das letzte Wort des Titels bietet der Entzifferung wirkliche Schwierigkeit. Wir glauben *extremis* lesen zu sollen, zumal die hier angewandte Schreibart des *tr* sich auch sonst findet und mit diesem Titel der Inhalt des in Frage kommenden Gedichtes gut bezeichnet wird. Wie mir H. Wolf nach erneuter Einsicht in den Darmstädter Kodex im Anschluß an diese Notiz mitteilt, hält er die Lesung *quatuor* für unmöglich; »die beiden Punkte über den beiden letzten Strichen der Zahl beweisen, daß nur *septem* zu lesen ist.« Indeß kommen solche Punkte auch bei dem Zahlzeichen 4 vor; zudem hat das für die Zahl 7 vor den beiden Strichen gewöhnlich gebrauchte V in

Item: *Passio sanctae Barbarae metrica.*
Item: *Legenda beatae Barbarae virginis et martyris metrice.*
Istum librum scripsit dominus Johannes de Bocis (?) *monachus* . . . . . *Coloniensis* . . . . . *requiescat in pace. Amen*«.

Über den Verfasser der in dem Kodex an erster Stelle geschriebenen *Confessio brevis* weiß ich keine näheren Mitteilungen zu machen.

Was die beiden folgenden Traktate angeht, so ist die Schrift *Viginti passus religiosorum* nicht vom heiligen Bonaventura verfaßt, sondern sie gehört, ebenso wie die *Forma noritiorum*, dem Mystiker David von Augsburg. Zu diesen beiden ascetischen Abhandlungen vergleiche *Bonaventurae opera omnia*, Ausgabe von Quaracchi, Band VIII (1898) S. LXXVI, Band X (1902) S. 17. Übrigens ist dieses Werk des David von Augsburg von den Vätern des Bonaventura-Kollegs zu Quaracchi separat herausgegeben unter dem Titel »Fr. David ab Augusta, O. F. M. *De exterioris et interioris hominis compositione*« (Quaracchi, 1899)[1]): vergleiche dazu »Literarische Rundschau«, 1899, Nr. 7 S. 215f., »Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft«, 1899, S. 506f., »Jahresberichte der Geschichtswissenschaft«, 1899, IV, 40[150].

Es folgt im Kodex ein *Sermo* über Cant. 4,9 »*Vulnerasti cor meum*«. Ein Sermo über diesen Text wurde früher fälschlich wohl auch dem heiligen Bonaventura zugeschrieben, ist aber in der obengenannten, neuen Gesamtausgabe nicht aufgenommen worden. Da unser Kodex aus einem Karthäuserkloster stammt, mag hier erwähnt sein, daß Trithemius *De scriptoribus eccl. ad a.* 1472) bei den Werken des Karthäuser-Mönches Jacobus de Gruytrode eine Schrift »*Vulnerasti cor meum*« nennt. Ob dieselbe mit unserem Sermo verwandt oder identisch ist, vermag ich für den Augenblick nicht festzustellen.

Mit dem allgemeinen Titel *Aliqua puncta bona de scripturis* bezeichnet sodann das Inhalts-Verzeichnis des Kodex einige sehr kleine Traktate. Über dem ersten steht als Überschrift *Hugo de laude caritatis. de tribus signis boni status*; derselbe gibt 3 Zeichen an »*per quae potest homo cognoscere, si sit in bono statu*«. Eine Schrift *de laude caritatis* ist von Hugo a s. Victore (vergleiche über denselben Hurter, *Nomenclator literarius*, Band 4, Innsbruck, 1899, S. 57ff.) überliefert und in Migne's *Patrologia latina* veröffentlicht; es findet sich jedoch in der Darmstädter Handschrift a. a. O. nichts davon. Die zweite der kleinen Abhandlungen ist überschrieben *de effectu sermonis divini*, die dritte *de affectu divini sermonis*, die vierte *de IV modis scripturae*, die fünfte *de modo praedicandi*, die sechste *de triplici perfectione*[2]).

---

der Regel eine etwas andere Gestalt wie hier im Kodex. Etwas Sicheres wird sich kaum feststellen lassen. Die Lesung »*extremis*« nach »*hominis*« ist meines Erachtens nicht bloße Konjektur; vergleiche das Zeichen für tr bei Cappelli, Lexicon abbreviaturarum, Leipzig, 1901; S. 330. Übrigens dürfte es nicht unmöglich sein, daß die mittelalterliche Theologie wohl auch »septem hominis extrema« aufzählte, obschon ich für den Augenblick einen positiven Beleg dafür nicht zur Hand habe; vergleichen ließe sich, was Ambrosius in *De bono mortis* Kapitel 10f. über die »*habitacula animarum*« im Anschluß an IV Esdr. schreibt.

1) Daselbst ist unser Kodex als »*saec. XIV*« citiert auf S. XXIII.

2) Gemäß einer nachträglichen Mitteilung des Herrn Dr. Wolf hätten die Traktate 2 und 3 beide als Überschrift *De affectu* u. s. f. Ich meine mich zu erinnern, daß an einer dieser beiden Stellen nachträglich eine Korrektur im Kodex vorgenommen sei, und habe demgemäß die Titel oben angegeben.

An diese Traktate schließt sich die Musiklehre des Joannes de Grocheo.

Darauf folgt der *ordo missae vel speculum ecclesiae* sowie *de articulis fidei*. »Über die letzten Dinge des Menschen« handelt das im Anschluß an *de articulis fidei* in der Handschrift enthaltene Gedicht *Cum revolvo toto corde*. Dasselbe ist sonst unter dem Titel *Meditatio animae fidelis* bekannt; mit literargeschichtlichen und kritischen Anmerkungen versehen findet sich der Text desselben bei Mone, »Lateinische Hymnen des Mittelalters«, Band 1, S. 415—419; vergleiche auch Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, Band 1, S. 246, n. 4102.

Zum Schluß nennt der Index der Hs. zwei Gedichte zu Ehren der hl. Barbara, nämlich eine *passio sanctae Barbarae metrica* und eine *legenda beatae Barbarae virginis et martyris metrice*. Die *passio* stand auf Fol. 90—94 des Kodex, ist aber später herausgeschnitten worden. Die *legenda*, welche mit den Worten »*scribere post*[1]) *libet quo sit patre barbara nata*« beginnt, ist weder bei Potthast, *Bibl. hist. med. aevi*, 2. Auflage Band 1 S. 1193 noch im *Repertorium hymnologicum* von Chevalier verzeichnet; auch in der neuen *Bibliotheca Hagiographica latina* der Bollandisten fehlt sie.

Wolf hat schon darauf aufmerksam gemacht, daß sich hinter dem *ordo missae*, von derselben Hand geschrieben, noch ein Traktat findet: »*Ci commence li Lucidaires*«. Es ist ein in Dialogform und in französischer Sprache abgefaßter theologischer Traktat.

Wie wir bereits bemerkten, stammt der Kodex aus einem Karthäuserkloster. Er gehörte nämlich offenbar der Karthause zu Köln. Fol. 55 v. liest man noch am Schluß die Bemerkung: »*Iste liber est Carthusiae in Colonia*«. Auf Fol. 1 r steht oben »*Iste liber* . . . . . . *in Colonia*«; bei der durch . . . . angedeuteten Stelle ist die ursprüngliche Schrift durchgestrichen und unleserlich gemacht; man wird wohl »*est Carthusiae*« oder »*est Carthusianorum*« zu ergänzen haben. Das Karthäuserkloster zu Köln war der heiligen Barbara geweiht; so erklärt es sich, daß in der Handschrift die beiden Gedichte zu Ehren dieser Heiligen aufgenommen waren. Den Schlußsatz des Inhalts-Verzeichnisses (s. oben S. 362) glaube ich ergänzen zu sollen: »*Istum librum scripsit dominus Johannes de Bocis* (?), *monachus domus sanctae Barbarae Coloniensis ordinis Carthusiani, requiescat in pace. Amen*«. Übrigens ist, wie Wolf schon hervorhob, der Kodex von Verschiedenen geschrieben; Joannes de Bocis kann nur für einen Teil desselben als Schreiber in Betracht kommen. Die auch in Eitner's »Quellenlexikon«, Band 4, S. 381 ausgesprochene Anschauung, Jo. de Bocis habe unsern Musik-Traktat kopiert, ist aus dem Kodex nicht zu erweisen.

Wolf hatte Recht, wenn er bezüglich des Musik-Traktates von J. de Grocheo in den Vorbemerkungen seiner Textedition bei der sonst sorgfältig und sauber ausgeführten Schrift die beträchtliche Anzahl von Abkürzungen und die Schwierigkeit in Bezug auf die Lesung des Textes erwähnte[2]).

Angesichts der großen Bedeutung, welche die theoria des J. de Grocheo beanspruchen darf, wird unsere so erfreulich aufblühende Musik-Wissenschaft auf die Dauer nicht umhin können, unter Berücksichtigung der bisher be-

1) Oder *primo*?

2) Übrigens hat sowohl der Traktat *De articulis fidei* als auch das Gedicht *Cum revolvo toto corde* zwei Kolumnen auf der Seite. Danach ist Wolf, a. a. O., S. 68, Zeile 7 f. zu berichtigen.

kannten mittelalterlichen Musik-Theoretiker und auf der Grundlage einer ausreichenden Kenntnis der sogenannten scholastischen Terminologie sich auch der Erklärung dieses Traktates mit Sorgfalt anzunehmen. Freilich wird die richtige Lesung des Textes die notwendige Grundlage für derartige Untersuchungen bilden müssen. Aus dieser Erwägung ist die nachfolgende Zusammenstellung von textkritischen Bemerkungen hervorgegangen. Dieselben stützen sich auf eine Kollationierung der Darmstädter Handschrift. Ein exegetischer Versuch zu einigen Stellen unseres Traktates soll gelegentlich folgen. Bei der ständigen und vielleicht etwas ermüdenden Bezugnahme auf die Handschrift mag uns das Wort Mommsen's aus der Einleitung zum *Monumentum Ancyranum* trösten: »*Docta lectio et docta coniectatio cum ipsae simillimae sint, eo differunt, quod illa, ut utilior est, ita laudibus sese quodammodo subtrahit, haec minus prodest, magis celebratur*[1])«.

69, 16[2]): Die Abkürzung *mot* ist in *motis* aufzulösen; gemeint ist der Traktat aus der Physik: »*De moventibus et motis*«.

70, 4 ff.: *distantiam* ist zu lesen statt *distamina*; ferner *a* statt *cum*, *admirabitur* statt *admirabiliter*, *facilius* statt *faciens*. Der Satz heißt also: »*Sicut enim videns modos inveniendi distantiam corporis solis a centro terrae non admirabitur, sed facilius erit sciens, sic*« u. s. w.

70, 19: In der Lücke steht *ssm*; das ist in *sensum* aufzulösen. Die Konjektur »*visum*« ist nicht berechtigt.

70, Anmerkung 1: *dipositus* steht in der Handschrift.

70, Anmerkung 3: Zur Konjektur »*visum*« siehe oben 70, 19.

70, Anmerkung 4: Die Abkürzung, die sich an dieser Stelle findet, läßt sich m. E. nicht blos in *quod*, sondern auch in *quae* auflösen.

71, 2: Hinter *veritatis* steht in der Handschrift noch *increatae*.

72, 26: Es liegt keine Notwendigkeit vor, das *ea* der Handschrift in *eam* zu verändern; *in ea* [*sc. principia, quae sunt tamquam materia musicae, musica*] *formam musicam introducit.*

74, 12: Statt *nihil* ist zu lesen *in hoc*.

74, 14: Vor *numeris* steht in der Handschrift noch *in*.

76, 7: Das *propter quid* der Handschrift (vergleiche Anmerkung 1) ist nicht in *aliquid* zu verändern; es entspricht dem *propter quam causam* 73, 6f.

76, 9: Statt *aliud* ist *aliquid* zu lesen; an und für sich sind beide Lesungen möglich (vergleiche Cappelli, a. a. O., S. 7); der Zusammenhang scheint jedoch mehr die Auflösung in *aliquid* zu begünstigen.

76, 21: Zwischen *et* und *ut* fehlt *etiam*.

77, 23: Das *consonantiam* der Handschrift ist beizubehalten, das *resonabit* in transitivem Sinne zu nehmen.

77, Anmerkung 1: *senserunt* steht deutlich in der Handschrift; Anmerkung 1 ist daher überflüssig.

77, Anmerkung 2: *methaphora* steht in der Handschrift, nicht *methapora*.

78, 1: Statt *a* ist eine Zahl zu setzen, wahrscheinlich 7; auch sonst kommt ein ähnliches Zeichen, wie hier, für 7 in alten Handschriften vor. Die Punkte müssen fehlen. Der Zusammenhang ist dieser: *Alii finitas esse dicunt et sub numero determinato, plures tamen quam 7, puta 13.*

---

1) Vergleiche Wilcken, Archiv für Papyrus-Forschung, 1900, Band 1, Vorwort, S. IV.

2) Die Zahlen verweisen auf die Seite und Zeile der Wolf'schen Edition a. a. O.

78, 18: Statt *hoc* ist *homo* zu lesen.

78, 20: Nach *mundus* ist übersehen worden: *unde et mycrocosmus id est minor mundus*. Der Zusammenhang ist dieser: *Istorum . . opinioni assentimus, dicendo quod homo, ut ait P. et A., est quasi mundus, unde et microcosmus, id est minor mundus, ab eis dicitur.*

78, 21: Die Abkürzung der Handschrift wird vielleicht in *operationes*, nicht in *opiniones* aufzulösen sein.

78, 28: Nach *quae* steht in der Handschrift noch *omnium*.

78, Anmerkung 1: Muß fortfallen.

79, 1: Nach *diapason* hat zwar der Kodex *Et*; vielleicht verschrieben für *Est*?

79, 12: *isto* ist jedenfalls beizubehalten, die Anmerkung 1 daher auszulassen. Es wird eben durch den Satz »*Et isto modo*« der *tonus* im Sinne von »*concordantia, quae consistit in aliqua proportione*« erklärt.

79, 32: Die Abkürzung, welche die Handschrift bietet, wird wohl besser zu *consonantia* aufgelöst anstatt zu *consona*.

80, 26: Statt *ob* ist *ab* zu lesen. Das *h* mit Abkürzungszeichen wird in *his* aufzulösen sein, desgleichen das *here* mit Abkürzungszeichen hier im Zusammenhang vielleicht besser zu *haerere* als zu *habere*. Der Sinn ist: *Diapason . . . . . ab his* (*sc. praecedentibus concordantiis*) *haerere videtur*; die Oktav gilt nicht als selbständiges Intervall, sondern ist innerlich abhängig von den übrigen Intervallen, namentlich von Quarte und Quinte. Die Zusetzung eines [*nomen*] erscheint nicht als notwendig.

81, 36: *sit* steht in der Handschrift, nicht *est*.

81, Anmerkung 2: Da *scientiam* deutlich in der Handschrift zu lesen ist, muß diese Anmerkung fortfallen.

83, 9: *tali* ist zu lesen, nicht *coeli*.

83, 14: *Ista* muß bleiben; »wir können darin (*ista*) keine Einteilung erblicken«.

83, 18: *musicum* steht deutlich in der Handschrift, nicht *musicam*.

83, Anmerkung 5: cf. zu 83, 18.

84, 29: Nach *artis* ist *liberalis* einzufügen.

84, 30: Die Handschrift bietet *inquirunt*.

85, 29: In der Handschrift steht *si* mit Abkürzungszeichen; das ist hier in *similiter* aufzulösen, nicht in *sibi*[1]. Die Änderung in *supra* ist alsdann nicht notwendig.

85, Anmerkung 6: vergleiche oben zu 85, 29.

86, 23: *sed* ist zu lesen statt *et*.

86, 28: Das *istis* der Handschrift ist beizubehalten.

86, 31: *multotiens*, nicht *multitotiens* steht in der Handschrift.

86, 32: Das *g* steht deutlich im Manuskript; darauf folgt zweimal das Abkürzungszeichen für *con*. Demgemäß ist auch 86, Anmerkung 5 zu ändern.

87, 1: Die Handschrift hat *septem* statt *sex*.

87, 23: Das *possit* der Handschrift kann beibehalten werden; wenn der Singular Anstoß erregt, dürfte *possint*, nicht *possunt* zu schreiben sein.

87, 24: Der Kodex hat *Sibi tn*; das wird zu lesen sein: *Scilicet ibi tantum*[2].

89, 22: Es wird *ultima* festzuhalten sein; der Verfasser unterscheidet die

---

1) Eine ähnliche Abkürzung für *similiter* (ohne l) findet sich auch sonst.

2) Cappelli bezeugt ausdrücklich das Vorkommen der Abkürzung *tn* = *tantum* für das XIII. Jahrhundert.

Digitized by Google

cognitio universalis per definitionem, die *cognitio perfecta distinguendo et cognoscendo partes*, und die *cognitio ultima per cognitionem compositionis*.

90, 19: Im Manuskript steht *dicamus* statt *dicimus*.

90, 31: Die Abkürzung ist wohl besser *viri*, nicht *veri* zu lesen.

91, 9: Das *ab* ist nicht in Klammern zu setzen, da es deutlich in der Handschrift steht.

91, 21: Statt *quia* dürfte vielleicht auch *quae* zu lesen sein.

91, 26: *ab* fehlt im Manuskript, war deshalb in Klammern zu setzen.

92, 9: *Unde* ist zu setzen statt *Vide*.

94, 3: Die Stelle ist im Manuskript unverständlich; ich vermute, daß der des Griechischen vielleicht unkundige Abschreiber mit dem Worte *eroticus* (oder *erotis*?) der Vorlage nicht fertig zu werden wußte.

95, 7: Statt *versiculari* lies *tali*.

95, 31: Statt *potest* ist *primo* zu lesen. Der Zusammenhang ist dieser: *Modus . . componendi haec generaliter est unus, quemadmodum in natura. Primo enim dictamina loco materiae praeparantur, postea vero.* Wie bei der Zusammensetzung der Körperwelt die *materia prima* als *elementum indeterminatum, perficiendum* u. s. f. anzunehmen ist, welcher die *forma substantialis* als *elementum determinans, perficiens* u. s. f. folgt, ist es ähnlich bei der musikalischen Komposition; das *dictamen* ist gewissermaßen die *materia prima*, der *cantus proportionalis* die *forma substantialis*.

95, 32: Wie aus den obigen Bemerkungen hervorgeht, ist das *praeparantur* der Handschrift beizubehalten.

96, 8: Statt *sunt* ist *sint* zu setzen, nach *instrumentalibus* ein *vero* einzufügen.

96, 12: *artificialis* wird zu lesen sein, nicht *artificialiter*.

96, 13: *afflatu* (»durch Anblasen«) heißt es im Manuskript, nicht *a flatu*.

96, 19: Das *centur* des Manuskriptes wird zu *causentur* (verschrieben für *causetur*) aufzulösen sein, nicht zu *cernitur*.

96, 36: *naturales* ist zu lesen statt *virtuales*.

97, 2: In der Handschrift ist zu lesen entweder *srio* = *superiore*, oder *frio* = *fortiore*. *Serio sono* unterscheidet sich *tympanum et tuba* kaum von der *viella*, wohl aber *fortiore* (eventuell auch *superiore*) *sono*.

97, 11: Die Korrektur *Illae* statt *Illa* scheint unnötig zu sein.

98, 2: Lies *etiam* statt *autem*.

100, 19: Lies *hoquetos*.

100, 36: Statt *moduli* ist *mobilis* zu lesen.

103, 3: *aliquis* steht im Manuskript und wird beizubehalten sein.

103, 11: Die Abkürzung ist offenbar in *syllogismi*, nicht in *syllabi* aufzulösen [1]).

---

1) An und für sich ist auch die Auflösung *syllabi* möglich. Hier ist jedoch *syllogismi* entschieden vorzuziehen. Einmal aus sprachlichen Rücksichten; für die Gleichung *syllabus* = Silbe finde ich weder bei Du Cange noch bei Forcellini einen Anhaltspunkt [bei Augustinus, *conf.*. 13,15 = Verzeichnis, Register]; das Vorkommen der Form *monosyllabus* und ähnlich hat für unsere Stelle keine Bedeutung. Sodann spricht der Kontext für die Auflösung *syllogismi*. H. Wolf verweist mich zwar auf die vier Solmisationssilben des Joannes Verulus de Anagnia bei Coussemaker, Scriptores III, 129 b. ff. Aber damit scheint mir der Ausdruck unseres Autors »*omnes silli ad 4 primos reducuntur*« nicht erklärt zu sein. Man wird vielmehr die Lehre des Aristoteles und deren weitere Ausgestaltung durch Galenus und die scholastische Philosophie bezüglich der verschiedenen »*figurae*« und

103, 35: Statt *virtualiter* ist zu lesen *universalis*.
104, 5: Statt *aequaliter* lies *aequalis*.
105, 1: *partes* steht im Manuskript; das *designatur* der Handschrift wird in *designantur* zu ändern sein.
105, 5: *responderet* ist zu lesen statt *renderet*.
105, 28: *istorum* ist für *eorum* zu setzen.
105, 34: Lies *universales* statt *vulgares*.
106, 36: Lies *coronationem* statt *creationem*.
107, 25: Statt *omnis* ist *eis* zu lesen.
108, 17: Das *magiscolus* erscheint mir recht zweifelhaft: ist nicht vielleicht *magistratus* zu lesen?
108, 32: Ob das *centur* der Handschrift nicht doch als *causentur* bezw. *causetur* zu lesen ist? Man wendet einen dreistimmigen Satz an (»*faciunt*«), weil (oder: wo) die drei Stimmen eine *perfecta consonantia* ergeben. Oder ist vor *faciunt* in 108, 31 ein *satis* vom Abschreiber ausgelassen worden?
110, 16: Zu lesen ist: *Et item cum motellis plura sint.* Statt *item* kann eventuell auch *ita* gelesen werden.
110, 28: Die Einfügung des *non* ist nicht erforderlich.
111, 15: Lies *sit* anstatt *fit*.
112, 2: Nach *et* ist *tempus* einzuschieben.
112, 5: *festa* ist zu lesen für *festo*.
112, 9: Lies *quantum* für *quam*.
112, 15: *Compotum* steht im Manuskript; gemeint ist der sogenannte *computus ecclesiasticus*.
112, 20: Das *nisi* ist des Sinnes wegen unmöglich; in der Handschrift steht *u* mit Abkürzungszeichen = *vir*.
112, 28: *valet* ist zu lesen statt *videlicet*.
114, 5: Das *secundum* fehlt in der Handschrift, ist aber wohl (in Klammern) zu ergänzen.
114, 7: Statt *grammatibus* wird vielleicht besser *grammaticalibus* gelesen.
114, 9: Die Änderung des *musico* der Handschrift in *ad musicum* ist wohl nicht nötig.
115, 6: Das *et* darf meines Erachtens nicht in den Text der Handschrift eingeschaltet werden, da sich auch ohne dasselbe ein Sinn ergibt.
116, 3: Im Manuskript steht *facilora*, vielleicht verschrieben für *faciliorem*. Dr. Wolf liest im Kodex *facilom* (= *faciliorem* oder *facilem*?).
116, 12: Das *tonum* der Handschrift wird man beibehalten müssen.
116, 30: Zwischen *primus* und *secundus* fehlt *et*.
116, 36: Nach *id est* ist *primus* einzuschalten.
117, 3: Statt *triti* ist *tertii* zu lesen.
117, 18: Statt *quantum* ist entweder *quoad* zu lesen oder vielleicht ist nach *quantum* ein vom Abschreiber übersehenes *ad* einzuschieben.
118, 17: Das Wort nach *totus* ist schwer zu lesen. Jedenfalls wird man einen Genetiv Plural zu lesen haben; vielleicht *instorum* verschrieben für *istorum*? Auch an *instrumentorum* oder *magistrorum* könnte gedacht

---

»*modi*« des *syllogismus* zur Erläuterung dieser Stelle heranzuziehen haben; auf die »vier ersten *modi*« lassen sich nämlich die 15 folgenden zurückführen; zur Sache vergleiche Lehmen, Lehrbuch der Philosophie, Band 1 (Freiburg 1899), S. 106 ff.

Digitized by Google

werden. Namentlich *magistrorum* würde durch den Gegensatz zwischen den Aufstellungen der Theoretiker einerseits und der Praxis des gregorianischen Choralgesanges anderseits einen guten Sinn ergeben.

120, 5: Statt *ut* lies *vel*.

121, 11: Für *alii* ist *aliqui* zu lesen.

121, 35: *medium* steht in der Handschrift, nicht *medii*.

122, 12: Statt *sanctorum* ist zu lesen *saeculorum*. Gemeint ist der als *Evovae* bezeichnete Schluß des *Gloria Patri* am Ende der Psalmen.

125, 3: Statt *antiphona* steht *aliud* im Manuskript.

125, 13: Für *concelebratur* lies *cum celebratur*.

126, 9: Statt *quae* ist wohl *quaedam* zu setzen.

126, 23: Die Abkürzung der Handschrift dürfte besser *ministerio* gelesen werden, nicht *mysterio*.

126, 28: Vielleicht ist in der Handschrift *imponit* zu lesen statt *imponat*.

128, 41: Lies *humanam* statt *humanatam*.

129, 4: In der Handschrift steht *diversificatur*, nicht *diversificatus*.

129, 6: Nach *Christi* steht im Manuskript *et*.

129, 27: Der Text der Handschrift ist wahrscheinlich *quas vocant* zu lesen, nicht *quae vocantur*.

130, 7: Statt *componuntur* steht im Manuskript *componantur*.

Weitaus die meisten der oben mitgeteilten textkritischen Noten scheinen mir absolut sicher zu sein. Wo ich glaubte, Konjekturen anwenden zu sollen, will ich mich gern an den alten Satz erinnern lassen:

Τό τοι τοπάζειν τοῦ σάφ' εἰδέναι δίχα.

Entgegnung

von

Horace Wadham Nicholl.
(London.)

Allow me a few words concerning Prof. S. de Lange's remarks anent my paper entitled: "Bach's non-observance of some Fixed Rules," in your preceding Quarterly.

Prof. de Lange evidently misconceives the spirit in which my article was written. He admits, however, that two of the passages under consideration cannot be defended, (sic!) but singularly enough these two sound more agreeable than many of those quoted. For instance, Ex. I, page 677, (Takt 2), is exactly similar to the two examples admittedly indefensible! Also of much worse effect is the third Ex. on page 678, as well as those on pages 681, Ex. I; 683, Ex. II, second excerpt; and 680, Ex. III, which is opposed to all accepted rules concerning suspensions.

Of course, every student knows the rules concerning the movement of one and the same chords in different positions on the same bass-note, passing (ornamental) notes, suspensions, &c., not to mention the more elemental rules governing consecutive octaves and fifths. Thus, the exceptions referred to in Palestrina and Lassus do not count, or in any way suffice to make writing that violates rules a standard to students. The movement and comparison of each part, note after (and against) note, and chord after chord, was in question as a matter of pure leading of parts.

It is almost needless to say that my paper was written for interesting study and to be of some practical value to students, rather than as an attack upon the great master's general writing. Thus Prof. de Lange has failed to controvert my statements.

Perhaps my knowledge of counterpoint in all its branches may be the cause of my "inability to truly comprehend and appreciate Bach"! However, we all know that Bach requires neither praise nor defence from any musician — great or small — but to call attention to what appears free (as contrasted with pure) part-writing in works of the strict style, is of value to all — even to Prof. de Lange!

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer,** Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf,** Berlin W. Augsburgerstraße 80.

Dorian and Phrygian

by

A. J. Hipkins.
(London.)

In the following remarks I would offer some explanatory notes or suggestions on the Dorian and Phrygian modes of the ancient Greeks, regarding them from a non-harmonic point of view. I have kept quite clear of the later development of the Greek musical system which has so befogged the consideration of the earlier.

The Greek word *ἁρμονία* is usually rendered by scale or mode. Either word may explain a succession of musical notes fitted and complete in itself within the consonance of an octave, although the order and measure of the intervals may be arbitrary. The foundation of a scale is instrumental, not vocal; it comes from the stops on the fingerboard of a stringed instrument, or the lateral holes in a pipe. Vocal music in its origin must be referred back to speech, to accent and modulation of the voice, the development of sustained voice sounds, to synthesis rather than to analysis, with freedom in the dimensions of intervals. Scale is used preferentially for a recognized succession of notes, but mode for their characteristic measurement. No natural order is to be predicated for either.

The Dorian, or Hellenic, mode was historically a Lyre accordance, tetrachordal from the grasp of a previous fingerboard, and usually septimal in harmonic character; the presumed fingerboard instrument, or *πανδοῦρα*, having its congeners in the Egyptian *Nefer* and Babylonian *Tanbour*. If the old Aeolian mode was the same as the old Hypo-dorian, it was closely allied to the normal Dorian.

The Phrygian, an Asiatic mode, was based upon the position of the lateral holes of the *αὐλὸς*, as is well-known a pipe-instrument blown with a reed; and the stopping thereof, in its nature, Hexachordal rather than Tetrachordal. The *ἦθος*, the aesthetic effect of the instrument, was in its character approximate to that of the Scottish Highland Bagpipe, a survival of an Eastern scale. The lower tetrachord of the Makat double

Digitized by Google

pipes (B. C. 1100) discovered by Flinders Petrie in the Fayoum, is, as I heard them played with an Arghoul reed, similar, although with some difference in the succession of the characteristic intervals.

Dorian and Phrygian according to Aristotle were entirely different in character, and being so would be of separate origin and incommensurable. Not the mere shifting of a Diatonic Minor mode as is generally accepted, a modal system Monro[1]) attributes to Ptolemy.

The Greek names of the Lyre octave followed those given to the strings of the instrument, due to their relative position and proximity to the player. Our letter notation can express their order equally well; but neither can inform us as to their measure or pitch.

The Greek names of the *αὐλὸς* notes, excepting the fundamental note, and its octave, which were apparently in early times not used, bore the national modal names corresponding to their use as pitch prompters for the reciting notes required. Be it remembered, the Greek intervals, as in all non-harmonic Eastern scales, were steps varying in measure according to the system accepted; never the mental analysis of common chords as in the Harmonic intonation proper to our modern — particularly our vocal, music. Pythagorean ratios outside the Fourth, Fifth, and to some extent, the whole Tone, were practically non-existent, or were, at least, very much restricted in the Greek music of the Classical period. It can be shown they ultimately made their way by the greater ease of tuning with Fourths and Fifths.

In the study of Classical Greek music it is essential to put aside our cherished ideas of chords and tonality of scale; of sharps, flats, and key relationships. Also the modern chromatic scale, which had then no existence outside theory. To recognise the value of quarter and three-quarter tones; their fitness for musical expression and pleasure to the ear. To appreciate septimal intervals (the ratios of $^7/_8$, $^6/_7$ and also $^4/_7$), and to regard scales rather in descending than in ascending order. To estimate tuning as done by ear mainly, and not by experimenting with arithmetical ratios, which would be difficult to render with anything near precision, since their appeal is more to the mind.

Rudolf Westphal, I consider, went quite wrong by his insistence upon modes derived from the Major Common Chord of which the Greeks knew nothing. We must be careful to avoid the false lures held out by modern scales and systems. The greatest care can hardly prevent the enquirer from tripping, so fascinating are apparently obvious comparisons. My own study of this perplexing subject is due to the imperfect presentment of the Greek modes in a Lecture "On the Musical Scales

1) The Modes of Ancient Greek Music, D. B. Monro, Oxford, 1894.

Digitized by Google

of Various Nations" by the late A. J. Ellis, read before the Society of Arts, London, 1885[1]), in which I had some share, and we were both content to follow the too easy tabulation of Helmholtz.

As concerns myself, my position is that of a simple enquirer accredited with some knowledge of music and of musical instruments, and as having been associated with Ellis in the examination and comparison of several Eastern non-harmonic scales in which we were assisted by skilled native performers.

With Plato Greek musical history, apart from tradition, may be said to begin. The modes quoted in the dialogue between Socrates and Glaucon are six in number, and their names are national or tribal; Dorian, Ionian, Phrygian, and Lydian. There is no tetrachordal, hexachordal, or heptachordal definition. Two are described by Glaucon as high and plaintive; the mixed and the tense Lydian (tense obviously referring to the lyre); he adds "and such like". These Socrates excludes from the use of the guardians of youth. Two are soft and convivial, the Ionian and the Lydian, which are called slack (again referring to the lyre). The Dorian and Phrygian remain as answering to the requirements of Socrates for sober enjoyment, courage and temperance.

In the *Λάχης*, Phrygian is excluded as not being Hellenic, the Dorian alone answering that requirement. There Plato rejects Ionian, Phrygian, and Lydian. It is clear the accepted order of the Greek modes, analogous to the Church Modes; defined by the note from which each starts, of which there are seven, changing the intervals as they occur in the octave, as may be done on the white keys of a piano; will not explain Plato's characterisation. In this order the Dorian octave is at the top; the Phrygian a tone lower, the Lydian another tone lower; the Mixolydian a semitone lower than the Lydian; the intervals supposed to be of Pythagorean dimensions, 2.04 equal semitones, and *λείμματα* or remainders, E. S. 0.90. Westphal possessed, as I have said, by the Major Common Chord, discovers a Syntono Lydian derived from the major Third of this chord, a whole tone below the Mixo-lydian, and, by analogy, the Mixo-lydian is, according to him, referable to another major Third derived from the Ionian or Hypo-phrygian! If one reads Plato's description with attention this appears to me mere topsy-turvydom.

Monro's identification of these modes with the so-called Transposition Keys, a solution I had arrived at myself before I had his authority to support me, is reasonable and, I believe, in the main correct, but until *προσλαμβανόμενος* was added, we can hardly talk about keys. The

1) Published in the Journal of the Society, No. 1688, Vol. XXXIII, with a subsequent Appendix.

Digitized by Google

Tonal system was incomplete. For convenience of grouping, key signatures of flats have been chosen to define the order of the Greek scales and their pitch, starting with the Lydian as *D* minor in the descending form. This answers very well for a chain of Fourths up to *E* flat minor, which serves for the Mixo-lydian, only the pitch is too high being in the *f—f′* octave, for average male voices which we may take as now to have been barytone. If we accept an *f—f′* octave we shall find the Dorian *μέση*, at the French Diapason normal, a minor Third too high. At that pitch *d—d′* is nearer the mark. The difference from the usual letter notation, *e—e′*, is, of course, a whole tone. By the transposition from tenor to barytone the Dorian *μέση* is equal to our note *g*, the fourth space of the bass clef stave.

I now prefer to regard Plato's *ἁρμονία* as named from melodic systems comprising simple reciting notes ruling the *νόμος*, melody-type or chant, while inflections and cadences appropriate to the verse from a sense of beauty clustered round and adorned it; the *νόμοι* could not have been unlike the Indian *Rágas*, and we may suppose a similar origin and use for them. From the *νόμοι* by a process of evolution and definition came the modes, still with much freedom, until the mechanical rigidity of instrumental construction, of wind instruments stopped with finger holes, and stringed instruments with fingerboards, forced musical practice into well-defined scales. As intervals in non-harmonic scales — and in ancient times there were no other — were steps, not mental references to the analysis of common chords, there was a liberty of choice comparing with that observable in some Eastern scales of the present day. I would insist upon the instrumental origin of all scales; vocal music was at first musical speech — vitalised as poetry, and culminating in the Lyric which is pure emotion but too indefinite for system.

Of what I venture to put forward I dare not assume proof; I offer my suggestions for what they are worth. If they are set aside I shall be content to have tried to solve a problem as many have done before me without success, but with the hope that I may have held out a clue to a more fortunate enquirer.

Let us therefore assume the Dorian and Phrygian modes allowed by Socrates to be practically the notation or order of simple melody types with reciting notes, let us say *G*, for the Dorian answering to *μέση*, and *A*, for the Phrygian note at about French pitch. The *G*, would be appropriate to a barytone and give the impression of manly character. The Phrygian *A*, from the higher pitch, would be more exciting, yet without passion, or this note would not be used nowadays for the monotone of our Cathedral Services. Assuming the relative order indicated later by Aristoxenus we shall find the pitch-note of the Tense or Syntono-

Digitized by Google

lydian about *b*, and the Mixo-lydian *c'*, above which note ordinary male voices could not bear a continuous strain. These would be among the tighter strung notes of the lyre; the highest note, νήτη, in this scheme of pitch answering to *d'*, was rejected for vocal purposes, although used in the κροῦσις or instrumental accompaniment. The slack lower notes were of easier vocal production for reciting; according to Socrates their effect was soft and convivial and therefore not acceptable to the guardians. The slack Lydian following my scheme of pitch would have for a reciting note the *f* sharp, or a note between *f* sharp and *f* natural of the upper region of the bass clef stave: the Ionian, *e*. These would be for the symposium, not the theatre or public assembly. Such notes were more suited for the aged who had to resign the tones and accents of vigorous manhood. It will be seen that Glaucon contrasts the slack with the tense Lydian; the one is too low, the other too high, as is also the mixed Lydian; I cannot say what characterised the Lydian modes, no hint is given by our authorities except that the Lydian was allied to the Phrygian, although differing from it as is shown by the three-part νόμος of Sacadas of Argos, rather than the Dorian; the Mixo-lydian may have had certain characteristics from both, later defined in form by Lamprocles the Athenian, though not in pitch. It is possible the high *d'*, the note above the Mixo-lydian pitch note, may have been alluded to by Glaucon when he added "and such like", referring to another too high mode. But this note as a pitch note would be extreme, not to be maintained by an average voice for any length of time, even with the help of cadences. It would offend the temperate Greek, opposed in his aesthetic nature to manifestations of excess. The modern Opera reflects this voice distribution in Plato: drinking songs are given to the bass voice (Der Freischütz, Hamlet), those of manly and noble character to the barytone, while the high tenors are the exponents of love and grief (La Favorita, Trovatore, Tristan).

With Aristotle we find a difference of character distinctly asserted between the Dorian and Phrygian, the other scales, he says, being mere varieties of these two. The Dorian and Phrygian together were the mean between tense and slack; but it is clear from Aristotle that they differed in form, that is to say, in the measurement of the intervals, as might be between a tetrachordal Dorian species carried on to the lyre from a fretted fingerboard instrument, and a Phrygian αὐλός, a wind instrument with lateral holes, the intervals of which would be mainly determined by their spacing for the convenience of the fingers. On the one hand we have the evolution of a septimal scale, the soft or μαλακὸν διάτονον, on the other a bagpipe scale with three quarter tones, a tradition of which is preserved in the ὁμαλὸν of Ptolemy.

It is possible the divergence between Dorian and Phrygian had been lessened in Plato's time by the occasional employment of λύρα and αὐλὸς together; modifications in tuning the one and by using the lip power which the player could call upon with the other, would end in a kind of temperament which the ear would accept as tolerable, but hardly the Pythagorean tuning, with which the μαλακὸν and ὁμαλὸν accordances had no direct relation; nor had the Enharmonic. The Pythagorean was a theoretical, not empiric, non-harmonic system. But it must be remembered as early as Plato, Dorian αὐλοὶ are mentioned as well as Phrygian and Lydian, and an ἀυλός, the invention attributed to Pronomus of Thebes, on which all three modes could be set. This is however, a tradition mentioned by Pausanias. The αὐλός had, in Plato's time, the greater number of notes.

Aristotle thinks Socrates should not have left the Phrygian with the Dorian because, being the same as the αὐλός, it was necessarily orgiastic and emotional. The Dorian appears first in the archaic sacrificial σπονδειασμὸς based upon the soft μαλακὸν septimal Diatonic scale. By the rejection of the characteristic septimal interval came the old Enharmonic, without the quarter Tones. Somewhere between we may place the coloured chromatic varieties. Let us try to elucidate this development by presupposing a πανδοῦρα, a fingerboard instrument with or without frets, with which the grasp of the hand could conveniently stop the interval of a Fourth; we will presently consider the smaller intervals. The λύρα would gain pre-eminence over this early Pandoura by its greater power, as in Hellas music was an open-air art. With the λύρα the reciting note, eventually called μέση, as the middle note of a mode or scale, was taken as the measure of a Fourth: it was twanged by the thumb of the right hand; the next lower note, λιχανός, was twanged by the index, the fore-finger, which determined the Diatonic, Chromatic, or Enharmonic species. This was the true Hellenic. The αὐλός, of nearly equal authority, was derived from Asia Minor. The note of the pipe itself does not appear in early days to have been used; it may have been false in relation to the finger-hole series, but the six holes had national, modal names attributed to them which gave in succession notes in something like bagpipe order; the characteristic interval being a Third which is neuter, neither major nor minor [1]. I do not assert that Egyptian or Babylonian peculiarities of scale were directly transferred to Greece, but the hole-boring of pipes is likely to produce results everywhere the same or nearly resembling. The difference between λύρα and αὐλὸς may help

---

1) "*Recherches sur l'Histoire de la gamme Arabe*", J. P. N. Land, Leyden. 1884, p. 50. "*Les flûtes d'al Farabi*" — the "*wosta*" of Zalzal.

us to comprehend the distinction drawn by Aristotle between Dorian and Phrygian.

With Aristoxenus we are near the end of the great classic period; the scale-building principle theoretically, if not practically, advanced. His knowledge was in advance of his time, and his prophetic gaze, in the twelve-note scale of equal intervals, illuminated the bed-rock upon which J. S. Bach built. But the exact measures of the concurrent musical systems were not then accurately defined. He says, "Musicians arrange their keys very much as the different cities regulate the days of their month", that is to say differently; and he gives two scales, one of which appears to be a Lyre scale with an Aulos note added; the other is certainly an Aulos scale having no relation to any Lyre scale whatever. The first is Diatonic, with tones and semitones which appear to be Pythagorean. Following the text as given by Monro, the Hypo-dorian is a tone below the Dorian and the Phrygian a tone above it. The Lydian is again a tone above the Phrygian. The Mixo-lydian is unexpectedly inserted between the Hypo-dorian and the Dorian. Finally an Aulos note, of later introduction, the Hypo-phrygian is placed lowest. If it were not for the Mixo-lydian this system would be a simple one of five notes ascending, *παρυπάτη*, *λιχανός*, *μέση*, *παραμέση*, and *τρίτη*. But even Monro has not succeeded in explaining the intrusion of the Mixo-lydian-note. The later Hypo-dorian had not as yet appeared with either Aulos or Lyre. About the second system there can be no doubt, the national names of the reciting notes follow the holes of the Aulos, then six in number for the six available fingers; thus, and in ascending order, Hypo-phrygian, a $^3/_4$-tone interval, Hypo-dorian, another $^3/_4$-tone, Dorian, a whole tone, Phrygian, another $^3/_4$-tone, Lydian, again a $^3/_4$-tone Mixo-lydian; equivalent in their order, but not in measure to *παρυπάτη*, *λιχανός*, *μέση*, *παραμέση*, *τρίτη* and *παρανήτη*. *νήτη*, as already said, was not recognised as a vocal note. Accommodating this Aulos system to Ptolemy's *ὁμαλόν*, and adopting A = 432 as an easier number for simple calculation than A 435, we may adopt this vibration number for the reciting note of the Phrygian scale.

For the *αὐλός*:

	Unused	Hypo-phrygian	Hypo-dorian	Dorian	Phrygian	Lydian	Mixo-lydian	Unused
Vib.	(288)	324	353.5	388.8	432	471.3	518.4	576
Eq. Sem.	2.04	1.51	1.65	1.82	1.51	1.65	1.82	

For the *λύρα*:

Taken as theoretically Pythagorean and transposing Mixo-lydian (*μεταβολή*) which Westphal's emendation of the text permits: —

Digitized by Google

	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	παραμέση	τρίτη	παρανήτη (Mixo-lydian)
V.	288	303.4	341.3	384	432	455.1	512
E. S.	0.90	2.04	2.04	2.04	0.90	2.04	

It is clear, however, when Aristoxenus taught, the Pythagorean *διάτονον τονιαῖον* had not attained to general use; long after, indeed as late as Ptolemy, the soft Diatonic was the favourite system, at least for the lower Tetrachord of the Lyre.

In soft Diatonic the V numbers would be: —

	288	303.1	329.1	384	432	454.7	493.7	576
E. S.	0.90	1.41	2.67	2.04	0.90	1.41	2.67	

ὑπὸ and *ὑπὲρ* could only be used systematically when a Pythagorean whole Tone and Semitone were acknowledged and observed, banishing from use quarter and three-quarter tones. Modulation could only then become systematically possible, with the chain of Fourths which resulted in the twelve semitone cycle attributed to Aristoxenus — the Equal Temperament Chromatic Octave. Here Aristoxenus, I will repeat, could only behold the promised land from afar.

The Diatonic-Scale had in the oldest tradition the first place, and in the so-called Instrumental Notation the unmodified letters are those from which, by change of position, the Enharmonic and Chromatic notes are defined. I do not limit the Diatonic genus to whole Tones and *λείμματα* — such a definition is inadequate to represent an order of notes that being neither Chromatic, nor Enharmonic, if not preceding the one and the other as we have reason to believe it did, was at least of equal antiquity. We have no distinguishing name for an order governed by the whole or the $^7/_8$ septimal Tone, but Diatonic. Let us first consider the *σπονδειασμός*, the Libation *νόμος*, which from its sacred character was long preserved unaltered. We must go back to the fingerboard of the Pandoura to explain it; the Lyre cannot. Marking a fret at $^3/_4$ the length of the string and pressing upon it while twanging the longer section, produces the interval of a Fourth, E. S. 4.98. Then halving the distance between this fret and the nut or capotasto, the new fret will give the septimal whole tone $^7/_8$ = E. S. 2.31. Halving this again we should find the Diatonic Semitone $^{15}/_{16}$ = E. S. 1.12. But an early scheme seems to have been adopted resembling that of the Tanbour of Bagdad[1]) by which the string was divided into 40 equal parts, 10 of which were within the interval of the Fourth and convenient grasp of the hand. We have now the following available intervals, $^{30}/_{40}$, the Fourth $^3/_4$ = E. S. 4.98. From

1) J. P. N. Land, *Recherches sur l'histoire de la Gamme Arabe*, p. 73.

the nut $^{38}/_{40} = ^{19}/_{20}$ E. S. 0.90, the Pythagorean λεῖμμα, or remainder when the Ditone has been found; $^{36}/_{40} = ^{9}/_{10}$ E. S. 1.82, the minor whole Tone, and $^{35}/_{40} = ^{7}/_{8}$ E. S. 2.31, the septimal whole Tone. The Greeks went no further than this halving and quartering expedient, their soft Diatonic or *μαλακόν*. In this way Westphal's *διάτονον μαλακὸν* or *σπονδειασμὸς* is easy to explain[1].

	ἔκλυσις			ἐκβολή	
	E	F	F♯*[2]	(G)	A
	διέσεις	2	5		10

Or on the fingerboard:

E. S.	0	0.90	2.31		4.98

Extending this to a five-note scale we might compare it with a rationalised Javanese "Salendro"[3].

E. S.	0	2.31	4.98	7.02	9.69	12.00
Ratios		$^{7}/_{8}$	$^{3}/_{4}$	$^{2}/_{3}$	$^{4}/_{7}$	$^{1}/_{2}$

Ptolemy's *διάτονον μαλακὸν* is this septimal scale reversed, the *e* to *f♯** being the ratio $^{6}/_{7}$ = E. S. 2.67 in order to include the Minor whole Tone $^{9}/_{10}$ or E. S. 1.82. The septimal ἦθος or character is unaltered. As late as Ptolemy the *διάτονον μαλακὸν* was the prevailing scale with the Lyre and larger Cithara, or it was mixed with the Tense Chromatic, *χρῶμα σύντονον*, in the upper tetrachord. Monro, p. 85, gives these scales with some differences for which Ptolemy is responsible, but there can be no doubt about the general principle.

The Chromatic Scale was also evolved from this fretted scheme, transferred, like the Diatonic, to the Lyre. Our authorities are late, but have the weight of tradition in their favour. Archytas, the teacher of Plato, according to Ptolemy, divides for his chromatic *πυκνὸν* the Pythagorean whole Tone E. S. 2.04, but Eratosthenes, circa 240 B. C., is more accurate in dividing the minor whole Tone E. S. 1.82, the $^{36}/_{40}$. Ptolemy himself, in the second century A. D., divides E. S. 1.82 for his *χρῶμα μαλακόν*; Ptolemy's *χρῶμα σύντονον* dividing the septimal whole Tone E. S. 2.31 I should call a Diatonic scale. The Chromatic appears to have been restricted in use compared with the Enharmonic; the *χρῶμα ἡμιόλιον* and *χρῶμα μαλακόν*, as usually given, seem to be geometrical variants approaching the Enharmonic; I cannot offer an explanation for them, but I have shown them with the Enharmonic and *διάτονον μαλακὸν*

1) Die Musik des griechischen Altertums. Leipzig 1883, p. 32.

2) F♯* represents F raised a $^{3}/_{4}$ Tone.

3) A. J. Ellis on the Musical Scales, etc., Journal of the Society of Arts, 27th March, 1885, p. 510.

Digitized by Google

on four pianos tuned under my direction in a Lecture given by C. F. Abdy Williams at the Royal Academy of Music, on the 27th of February, 1895. The impression upon the audience was certainly favourable, especially when the scales were heard in descending order. The basis of the tuning was Equal Temperament which Aristoxenus might have approved of; the width of the intervals being determined by Fourths and Fifths and with Tuning Forks four vibrations a second apart, of which I have complete sets. Thus that which Westphal (p. 32) deemed not possible was easily made understandable.

Adopting E. S. 1.82 = $^{36}/_{40}$ as the width of the Chromatic πυκνόν we may follow our fingerboard in further dividing at $^{38}/_{40}$, thus finding παρυπάτη at E. S. 0.90, leaving out the Diatonic λιχανός E. S. 2.31 altogether.

The Enharmonic Scale was, according to tradition, first discovered by this omission of the Diatonic λιχανός, but the transference of λιχανὸς to the semitone E. S. 0.90, and by a further bisection παρυπάτη on the $^{39}/_{40}$ fret, came early into general and much admired use. The Enharmonic πυκνὸν of Erotosthenes was E. S. 0.44 and 0.46. An alternative bisection of the E. S. 1.12 Semitone, which was the empiric finger stopping without frets, would give for quarter tones E. S. 0.55 and 0.57.

Both the Instrumental and Vocal Notations were contrived to represent the three genera, the Diatonic, Chromatic, and Enharmonic. They could not be sung or shown on any instrument and must be accepted as a rational endeavour to provide for all transpositions, the notations being elastic in their application. For instance no difference is shown between λιχανὸς μαλακῶν and λιχανὸς συντόνων of the Diatonic genus, or between the characteristic notes of the Lyre and Aulos. The so-called Instrumental is noted in an ascending order; the so-called Vocal, a descending one. It seems more likely both these Notations were originally of vocal intention, to prompt the note suited to the words. Neither can have been older than the classic period because of the inclusion of προσλαμβανόμενος and the clear exhibition of the Greater Perfect System, which points to a late invention. That archaic characters were used proves nothing. It is most likely the κροῦσις was an ex tempore accompaniment with improvised interludes. To note it down implies a progress in instrumental performance by which it obtained certain rights in relation to the vocal. The ἐννεαχόρδη or nine-stringed Lyre is indicated by the Vocal lettering, but unless there were means of stopping the Lyre to shorten the strings, it far exceeds the capacity of the instrument to render it without setting the tuning for the genus or mode required.

An all-important question is that of the tuning. Only the Pythagorean

Digitized by Google

system could be tuned throughout by Fourths and Fifths, and this facility in practice must have led to its final general adoption; but not until the old Greek love of quarter and three-quarter tones had died out. These irregular intervals could only be tuned from fretted finger-board instruments, or a monochord, an inconvenient aid to stringed instruments, which besides could never have stayed long in tune. Habit and a fine sense of hearing would provide, in practice, a tuning that would satisfy the player, the poet and the audience, but the accuracy of the intervals of the movable notes would not be more sure than what we get from Asiatic musicians nowadays. And the *αὐλός*, which was probably defined by Ptolemy's *ὁμαλόν*, would rarely be blown true. How nearly string and wind became reconciled by the Greeks we have no means of knowing! They are very near in our modern performances, but the wind band of a Wagner Opera, especially the large instruments, will show the difficulty of a problem in which heat plays a prominent part. The *αὐλὸς* would be rarely in tune with the *λύρα* unless it were by accident, and neither would coincide faultlessly with the ratios of the Arithmeticians.

The recognition of the whole Tone E. S. 2.04 between the Fourth and Fifth became important for the systematisation of Greek music. As the Disjunctive Tone, employed to recast the Mixo-lydian Mode or to introduce *ὑπερυπάτη* or *προσλαμβανόμενος*, it brought about Octave scales and with them a conception of keys and tonality essential for a complete musical system.

Digitized by Google

Francesco da Milano

Liutista della prima metà del secolo XVI°.

Cenno storico-critico

di

Oscar Chilesotti

(Bassano-Vicenza).

Di Francesco Milanese scarsissime notizie ci offrono i dizionarî biografici. Il Fétis, per esempio, ci dice solo che Francesco, della famiglia dei Navizziani, fu organista e liutista celebre nella prima metà del secolo XVI°, e che «indipendentemente dal suo raro talento nella musica egli possedeva quello della poesia». Cita quindi due opere[1]), nelle quali si trovano versi di Francesco da Milano. Per la musica da lui pubblicata Fétis si riferisce al Doni ed al Piccinelli, che ricordano il primo libro della *Intabolatura di organo*, d'ignota edizione, e la *Intabolatura di liuto* edita a Milano nel 1540, libri «*devenus de la plus grande rareté*». Aggiunge poi il titolo di varie raccolte che, secondo il costume dell' epoca, riproducevano le composizioni dei liutisti più famosi, fra i quali spicca principalmente il nome di Francesco da Milano. Circa l'anno di sua nascita e l'anno della morte nulla sappiamo; unico dato che nella biografia compilata dal Fétis concerne il musicista si è che verso il 1530 egli era addetto alla cattedrale di Milano come organista.

Qualche congettura sull'età del nostro musicista possiamo derivare da quanto trascrive il Bertolotti[2]) da documenti dell'Archivio Gonzaga: «Francesco da Milano è ricordato con Marchetto, Testagrossa e Bussetto, cantori, che nel 1510 erano ritornati da Venezia, ove avevano procurato di render meno triste la prigionia al loro signore Francesco Gonzaga». Se in quel tempo il Milanese era tanto abile nell' arte sua da figurare presso il Duca di Mantova nella qualità di liutista o di cantore, non v'ha dubbio che egli doveva essere presso ai venti anni di età, sicchè non saremo lungi dal vero calcolando che nacque poco appresso il 1490.

Breve cenno, a grande distanza di tempo, raccogliamo poi da Cosimo

---

1) *Il quarto libro delle Rime di diversi*, Bologna, 1531, e *Tempio della divina signora donna Giovanna d'Aragona fabbricato da tutti i più gentili spiriti*, Venezia, 1534.

2) *La Musica in Mantova*, Milano, Ricordi.

Digitized by Google

Bartoli[1]), il quale afferma che Francesco, nel liuto eccellentissimo, fu altresì eccellente nel maneggiare la viola, sebbene in questa cedesse al Siciliano (?), insieme col quale stette al servizio del Cardinale Ippolito de' Medici[2]). Ippolito de' Medici, eletto cardinale nel 1529, morì nel 1535; perciò le parole del Bartoli lasciano supporre inesatto ciò che riferisce il Fétis circa l'ufficio di Francesco nella cattedrale di Milano quale suonatore d'organo, a meno che l'artista non fosse passato in quel torno di tempo presso il Cardinale de' Medici a dar prova più spiccata del suo genio musicale, esuberante sotto tanti aspetti, in un centro artistico di maggiore importanza.

Circa l'esecuzione sulla viola sappiamo dal Bartoli che lo stromento si prestava agli effetti più varî:

«La principal lode del Siciliano era una mirabile agilità e una fina arte di unirsi massime con uno strumento di tasti, laddove Alessandro Strigia da Mantova, non meno celebre nella viola e compositore valentissimo, segnalavasi sopra tutto per la maestria di farvi sentire quattro parti a un tratto con tanta leggiadria che facea stupire.» [3])

Ma Francesco da Milano riescì piuttosto eccellente nel liuto. Che la rinomanza del liutista allora fosse grande ce lo prova il Marcolini che, dedicando ai «Musici» il suo primo libro d'*Intabulatura di lauto* (1536), diceva schiettamente che nella nuova «età .... più culta .... Jusquino, il Conte Gianmaria Giudeo, il Testagrossa, Taddeo Pisano, e simili di così fatta scuola, avevano scemato la fama del nome; onde le cose pubblicate dal Petrucci erano poste da parte come composizioni lodate già». Ormai soltanto «la soavità del concento che partoriva il liuto tocco dalle divine dita di Francesco Milanese, d'Alberto di Mantova, e di Marco dall' Aquila, con il farsi sentir ne l'anima, rubava i sensi di chi l'ascoltava».

Allora infatti cominciava a delinearsi il carattere dell'arte italiana che aperse e preparò la via alla «nuova pratica» (Monteverde) del secolo seguente, cioè al dominio della melodia. Le arie popolari, che si esplicavano specialmente nelle villanelle, nelle napolitane e nelle danze, presero tanta voga che anche i madrigali dovettero spogliarsi dei soliti artifizî ed assumere forma più spigliata e melodiosa. Ne venne di conseguenza la necessità di un accompagnamento armonico per mezzo del quale si definisse chiaro il concetto melodico. Il sentimento artistico s'imponeva adunque a poco a poco sulle vane elucubrazioni scolastiche. Dell'importanza di tale

---

1) *Ragionamenti Accademici*, III°; Venezia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1567.

2) Canal, *Osservazioni ed aggiunte al Fétis*. Art. III°.

3) Op. cit.

rivoluzione fu conscio Francesco da Milano, pel quale l'arte, come dice con frase felicissima il Marcolini, arrivò a farsi sentire ne l'anima.

Ebbi occasione di trascrivere in notazione moderna moltissime composizioni e riduzioni per liuto di Francesco Milanese dal suo primo libro d'intavolatura, edito a Venezia dal Gardane nel 1546[1]), ristampato nel 1563 dallo Scotto con l'*Agionta nova di quattro Recercari*[2]); dal terzo libro d'intavolatura di Francesco Milanese e Perino Fiorentino, Gardane 1547[3]); dal libro ottavo d'intavolatura di Pietro Paolo Borrono, Scoto, 1548[4]); e dal primo libro d'intavolatura di Joanne Matelart, Roma, Valerio Dorico, 1559[5]).

Fra tutte queste musiche soltanto l'intavolatura del Matelart presenta una dedica, insignificante però; le altre mancano anche di prefazione, sicchè è tolta la possibilità di desumere dall'edizione un dato qualunque sulla vita dell'autore o sui suoi intendimenti artistici. Tuttavia nel caso di Francesco da Milano e di chi raccolse saggi delle sue sonate per liuto possiamo inferirne nuova prova che il musicista verso la metà del secolo XVI° era tanto celebre da rendere inutile che le sue opere fossero appoggiate al nome protettore di qualche grande per avere quella diffusione che l'editore si riprometteva, mentre i virtuosi ben sapevano di quale gusto finissimo fosse dotato il compositore.

Questi infatti si attiene sempre alle forme più nobili e pure dell'arte, sia abbandonandosi a Fantasie originali, molto spesso costituite nell'inizio da canoni alla quarta, alla quinta od all'ottava, che si svolgono poi con pensiero assai libero; sia ispirandosi sull'intreccio di una canzone, della quale tratta qualche punto più caratteristico nello stile polifonico allora in moda, ma pure con mirabile chiarezza di concetto. Più severo si mostra nei Ricercari, dei quali non saprei se meglio lodare la semplicità o la dolcezza.

1) *Intabolatura de leuto di* Francesco da Milano *novamente ristampata Libro primo.* In Venetia, Apresso di Antonio Gardane, MDXXXXVI.

2) *La Intabolatura de lauto di* Francesco da Milano *con la Canzon de li Uccelli, la Bataglia francese et altre cose come nella tavola nel fin apare. Novamente ristampata. Libro primo.* In Vinegia appresso Gyrolamo Scotto, 1563.

3) *Intabolatura de lauto di M.* Francesco Milanese *et M.* Perino Fiorentino *Suo Discipulo Di Recercate Madrigali & Canzone Francese Novamente Ristampata & corretta. Libro terzo.* In Venetia Apresso di Antonio Gardane, MDXLVII.

4) *Intavolatura di lauto dell'eccellente* Pietro Paolo Borrono *di Milano, nuovamente posta in luce, et con ogni diligentia corretta, opera perfettissima sopra qualunque altra intavolatura che da qua indietro sia stampata. Libro ottavo.* Venetiis apud Hieronymum Scotum, MDXLVIII.

5) *Intavolatura de leuto de* Joanne Matelart *Fiamengo musico, Libro primo novamente da lui composto intabulato & corretto & posto in luce*; in Roma, Per Valerio Dorico, MDLIX.

Francesco si rese inoltre benemerito della cultura musicale come trascrittore: tra i primissimi vero diffuse in Italia la conoscenza delle Canzoni francesi, che, col loro movimento ritmico più spigliato ed arioso, col loro complesso armonico più semplice e più schietto di quanto appariva nel Madrigale italiano, concorsero efficacemente a determinare quel principio di evoluzione che diede origine all'arte moderna.

Già fino dal 1536 Francesco Milanese aveva intavolato con una sicurezza maravigliosa *la Battaglia francese* e *la Canzone degli Uccelli* di Janequin, per le quali ogni liutista ebbe campo di dimostrare tanto la perizia dell'esecutore nell'interpretare con garbo sullo stromento l'intreccio della polifonia vocale, quanto l'estro del musicista nell'ispirarsi a qualche brano delle Canzoni per creare una Fantasia, o magari un'*Aria di danza*. *La Battaglia francese*, specialmente, da allora fu svolta sul liuto nei suoi motivi dominanti apparendo sotto le forme più varie, per esempio di Pass'e mezzo, di Saltarello, di Chiarenzana, acc.; di tali forme, alcune, al giorno d'oggi, ci sembreranno barocche od anche grottesche addirittura[1]. — Julio Cesare Barbetta Padovano, 1559, invece[2]) seppe inventare, con diminuzioni (fioriture) appropriate allo stromento, un *Pass'e mezzo sopra la Battaglia* che si mantiene sempre elegante e grazioso[3]).

Arie di danza però non troviamo nelle intavolature del nostro Francesco; ciocchè, se dinota che il compositore non volle mai abbandonare le regioni più eccelse dell'arte, dal nostro punto di vista è deplorevole, mentre sarebbe interessantissimo per noi vedere accettate da un musicista così perfetto queste manifestazioni del genio popolare che tanto influirono per sviluppare sovrana la melodia dalle composizioni polifoniche.

Per questo forse di Francesco da Milano, che i contemporanei qualificarono il divino, oggi è spento il ricordo. Noi lo possiamo calcolare l'ultimo dei grandi liutisti classici. Ammireremo le sue composizioni a titolo di curiosità, perchè da uno stromento così imperfetto come il liuto egli riuscì a trarre il massimo effetto, mostrandosi passionato, nello stile dell'epoca bensì, ma senza i giochi artifiziosi della scuola fiamminga.

Dopo di lui, nella seconda metà del cinquecento, i liutisti spiegarono tutto il brio possibile nei *Pass'e mezzi*, nelle *Padovane*, nei *Saltarelli*, forme rudimentali della odierna sonata. Le loro opere, più in accordo coll'arte nostra, ci appaiono miracoli di grazia, di spontaneità, di freschezza; ma Francesco da Milano si era necessariamente attenuto alle dottrine della

1) Ne ricordo qualche saggio molto spiccato nelle intavolature di Marcantonio Del Pifaro Bolognese, 1546, e di Melchioro de Barberis Padovano, 1549.

2) *Il primo libro dell'intavolatura de liuto de* iulio cesare barbetta *padovano*. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto MDLIX.

3) Cfr. i miei *Liutisti del Cinquecento* a pag. 72—75.

Digitized by Google

severa scolastica impostasi nei primordî del secolo. Egli tuttavia si giovò dei mezzi che tali dottrine gli concedevano mirando ad un alto ideale, in modo che la sua arte parlava al sentimento, merito di cui può andare superbo il musicista di qualunque epoca e di qualunque scuola.

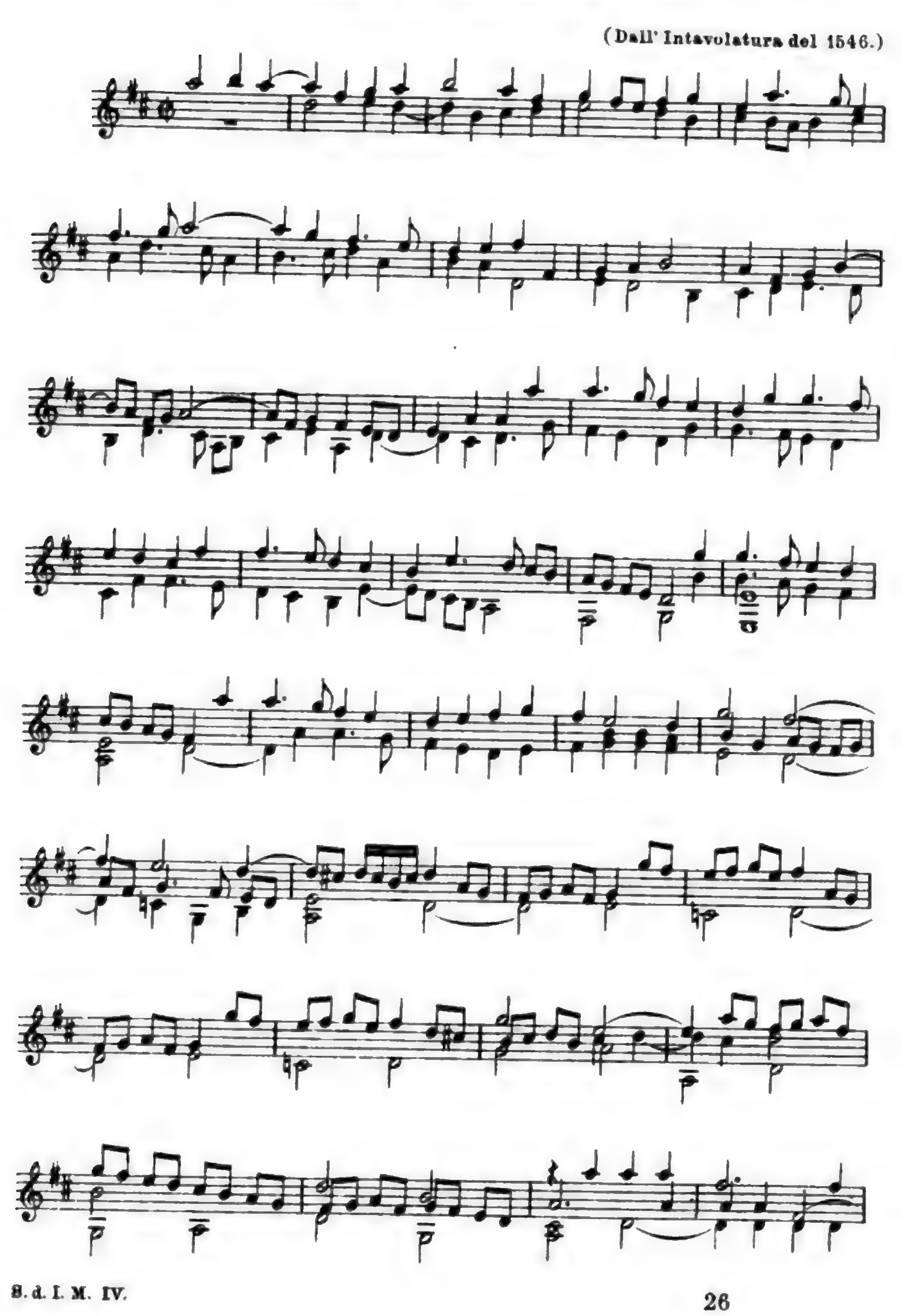
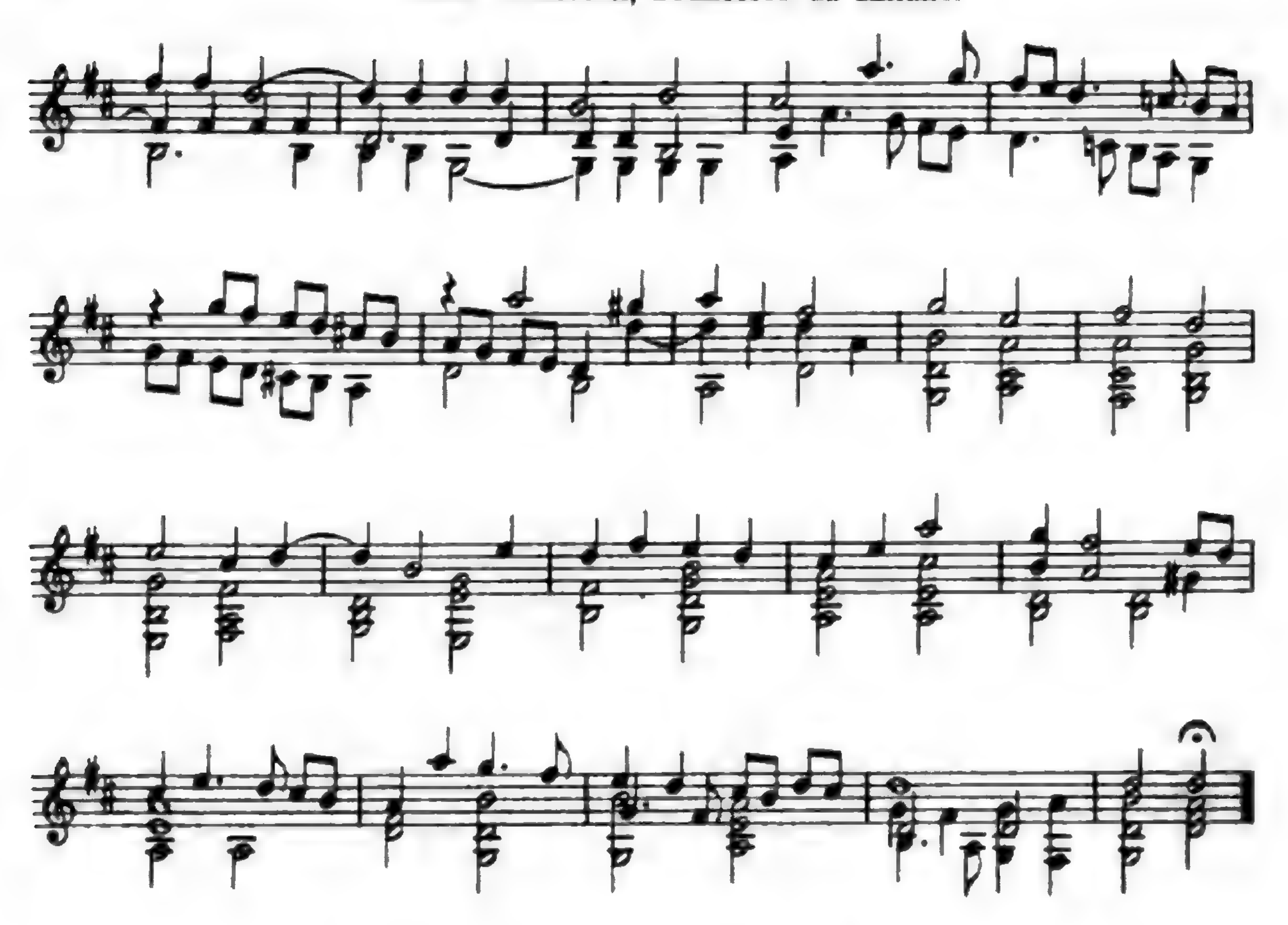
Ho pubblicato composizioni e riduzioni per liuto di Francesco da Milano negli scritti:

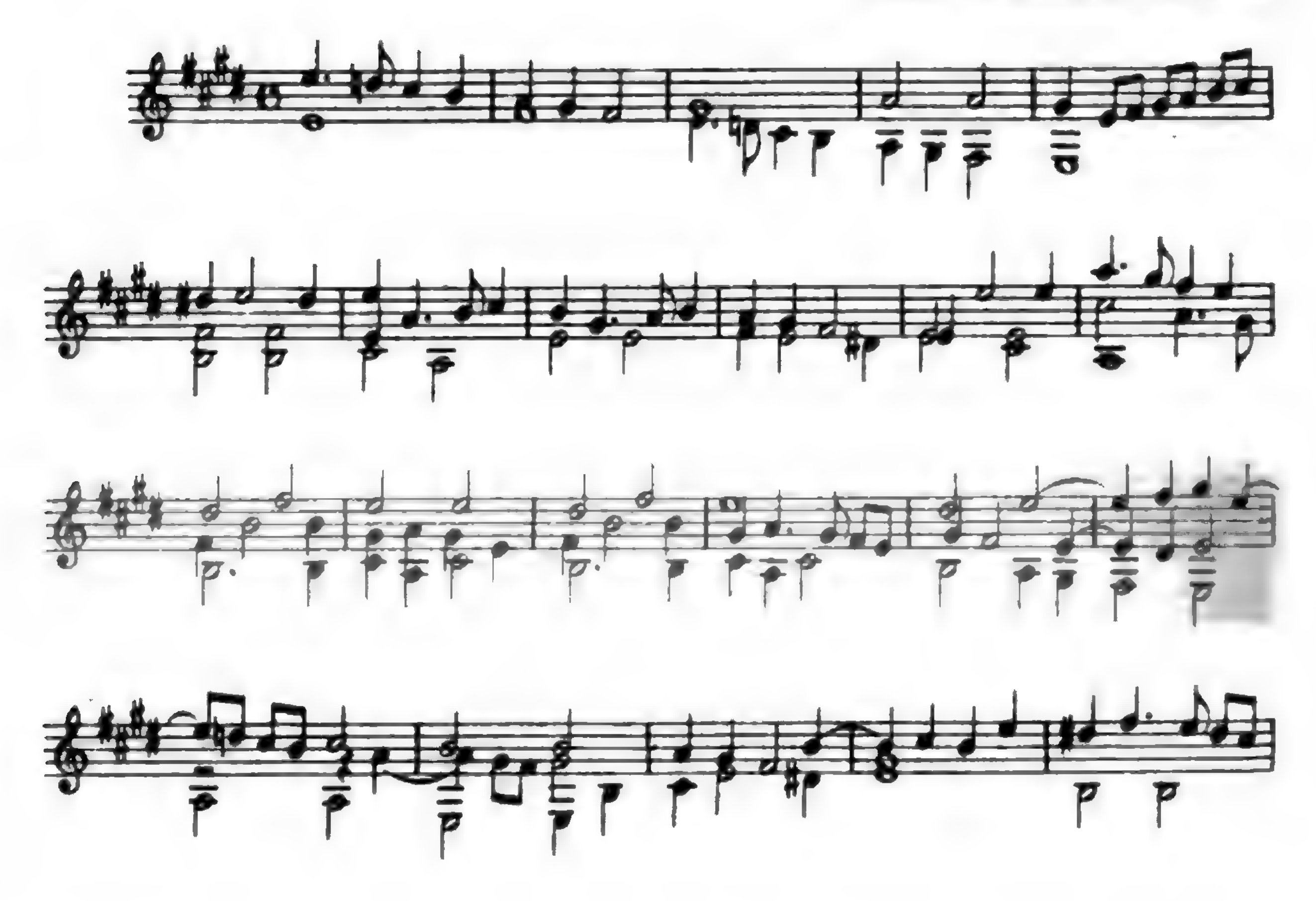
Saggio sulla melodia popolare del cinquecento (Milano, Ricordi),
Liutisti del cinquecento (Lipsia, Breitkopf & Härtel),
Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento (Torino, Bocca, 1902),
Les chansons françaises du XVI^{e} siècle en Italie nella «Revue d'histoire et de critique musicales» del febbraio 1902 (Paris, Welter).

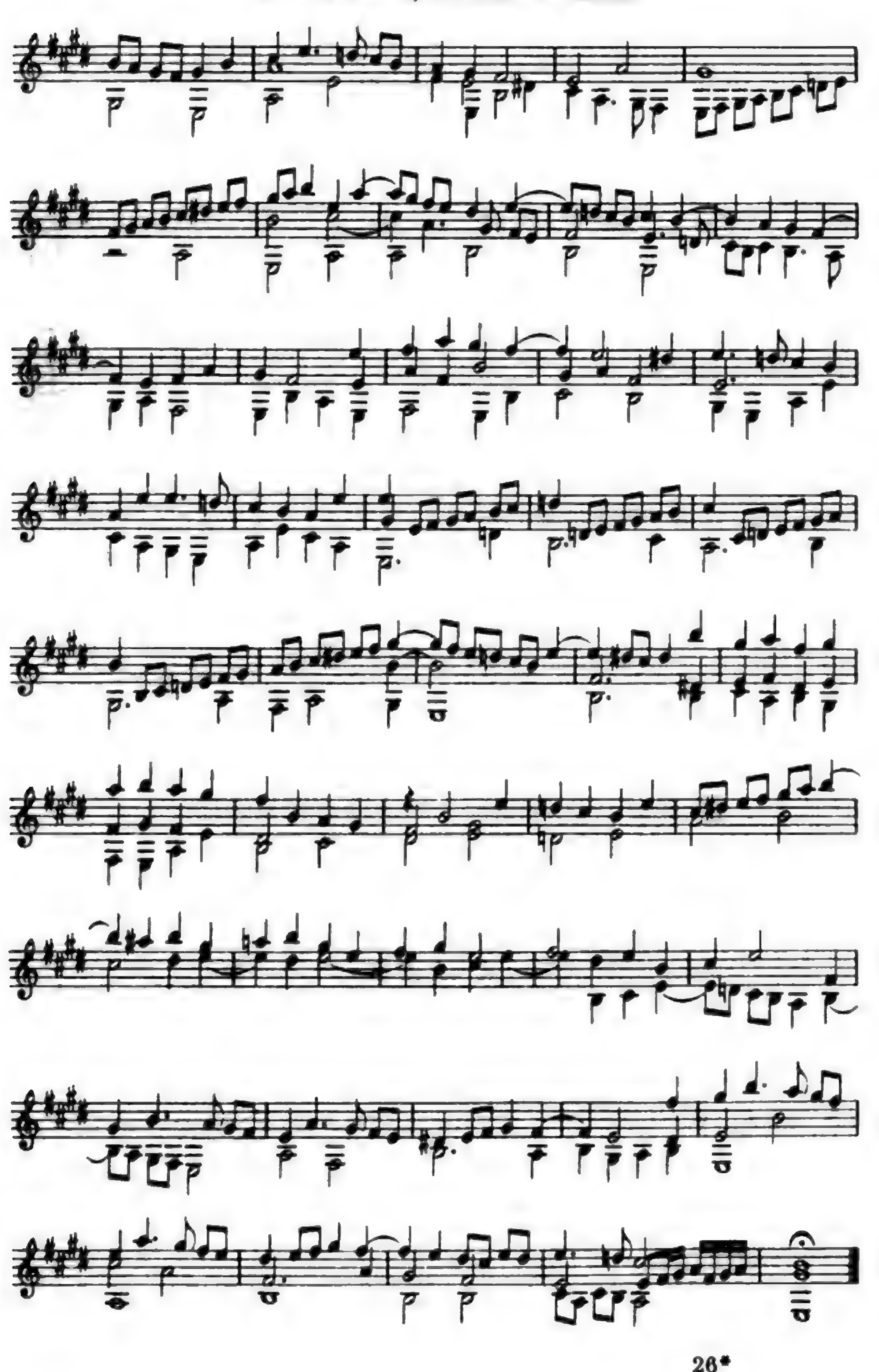
Ne presento oggi qualche nuovo saggio tratto dalle intavolature più indietro citate.

Digitized by Google

1. Fantasia di Francesco da Milano.

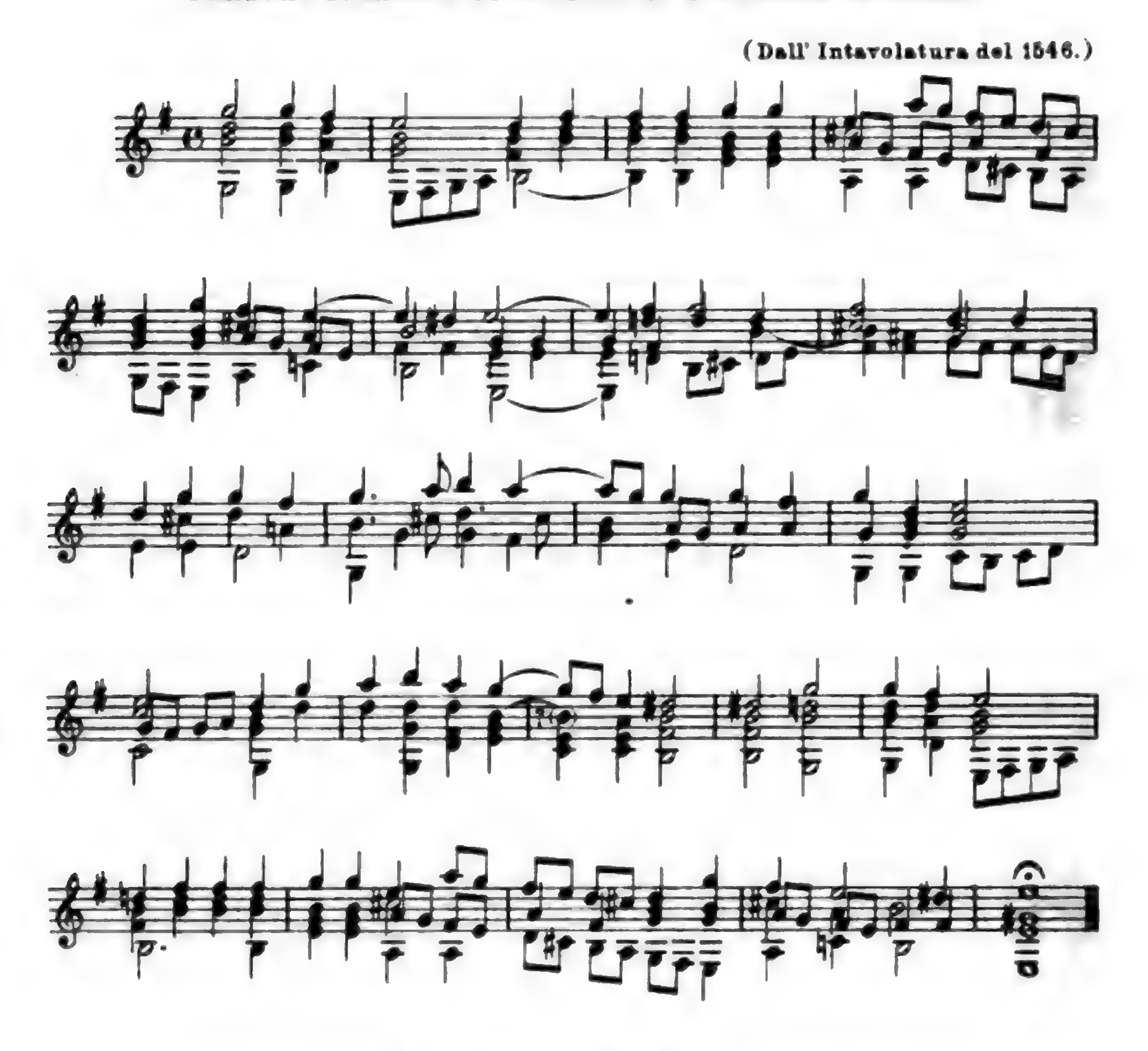
(Dall' Intavolatura del 1546.)

2. Fantasia di Francesco da Milano.

(Dall' Intavolatura del 1546.)

Digitized by Google

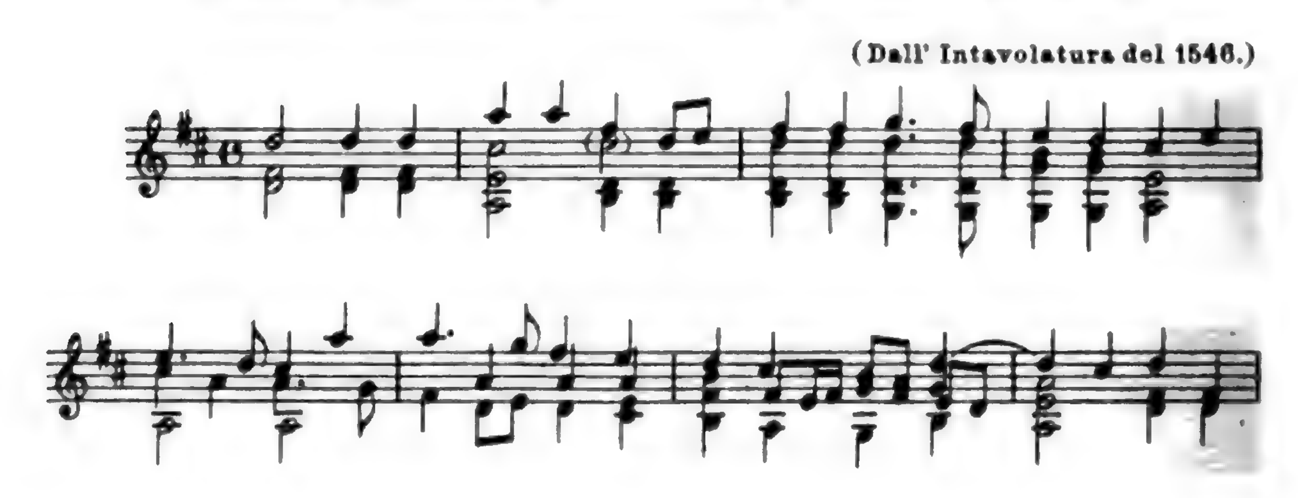
Oscar Chilesotti, Francesco da Milano.

Digitized by Google

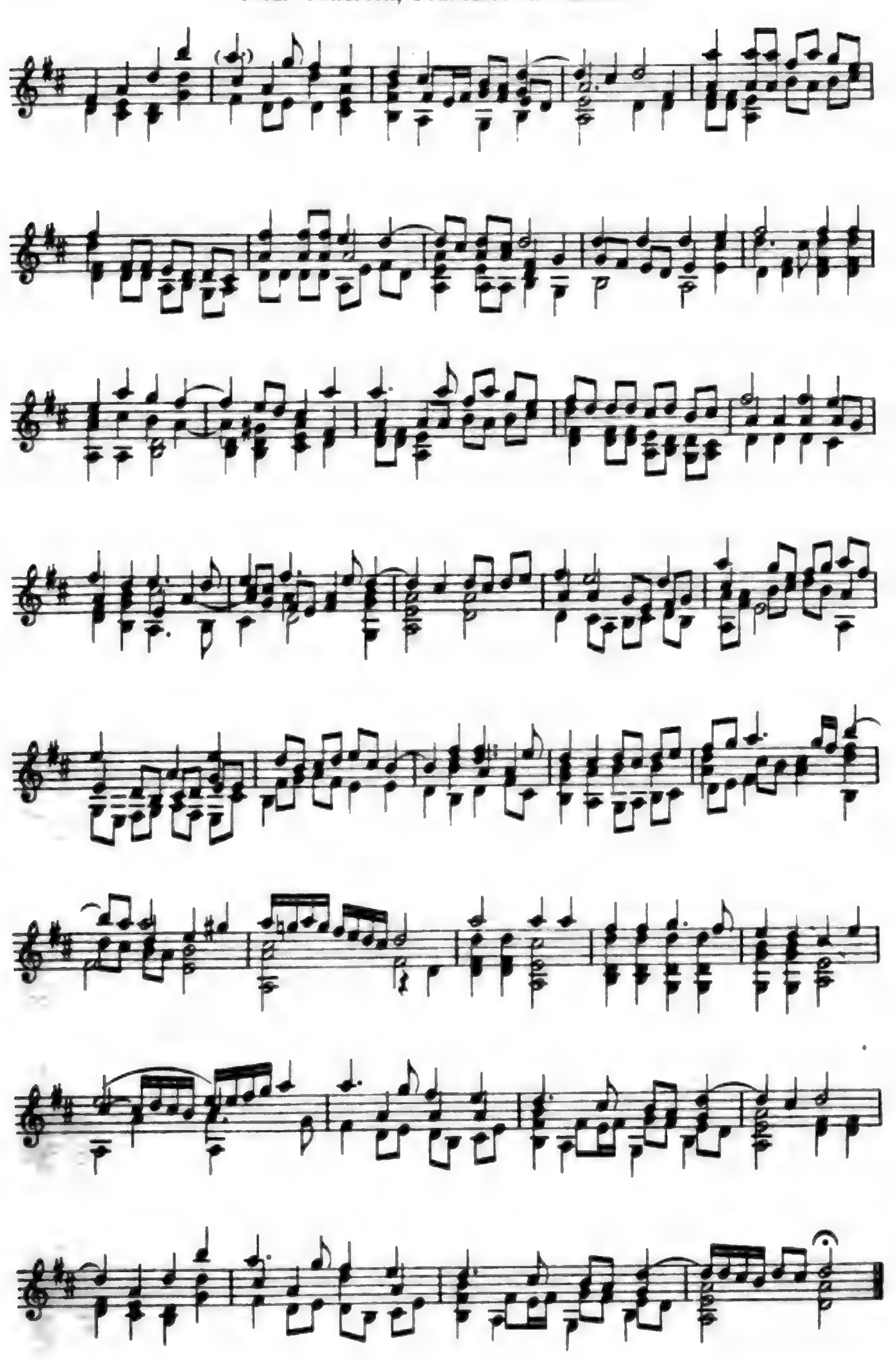
3. «Fortune alors»

Canzone francese intavolata da Francesco Milanese.

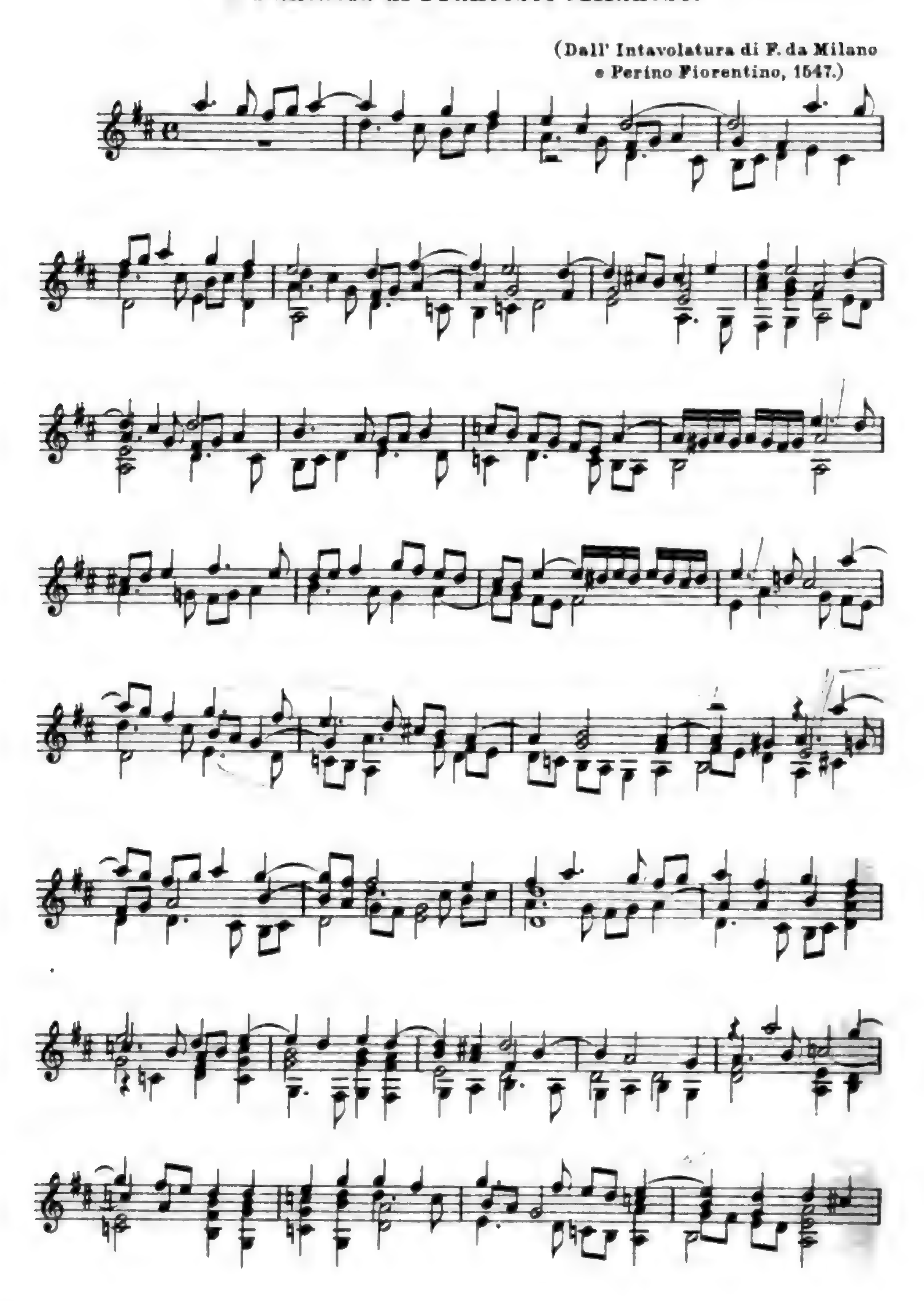
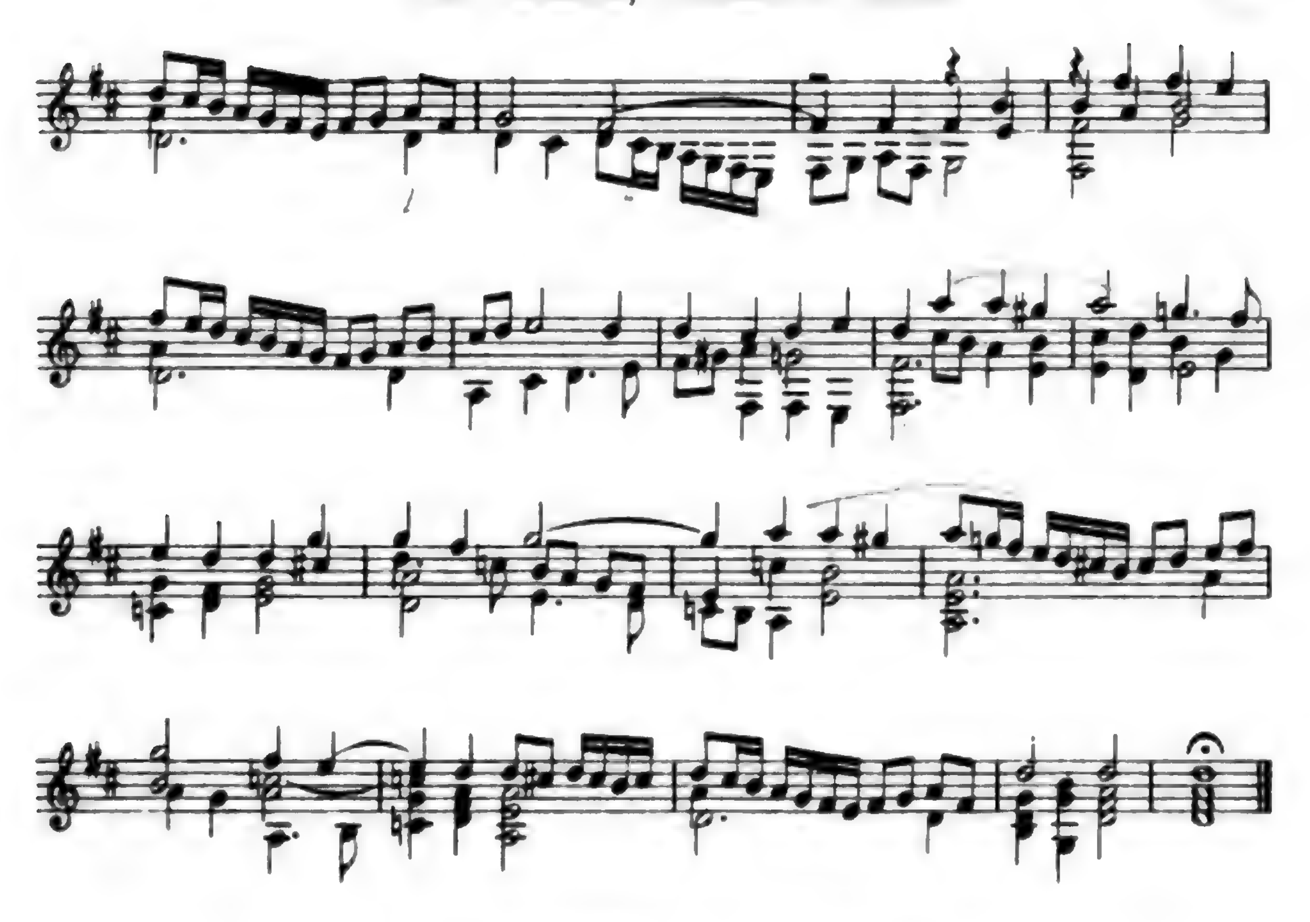
(Dall' Intavolatura del 1546.)

4. «Reveillez moy»

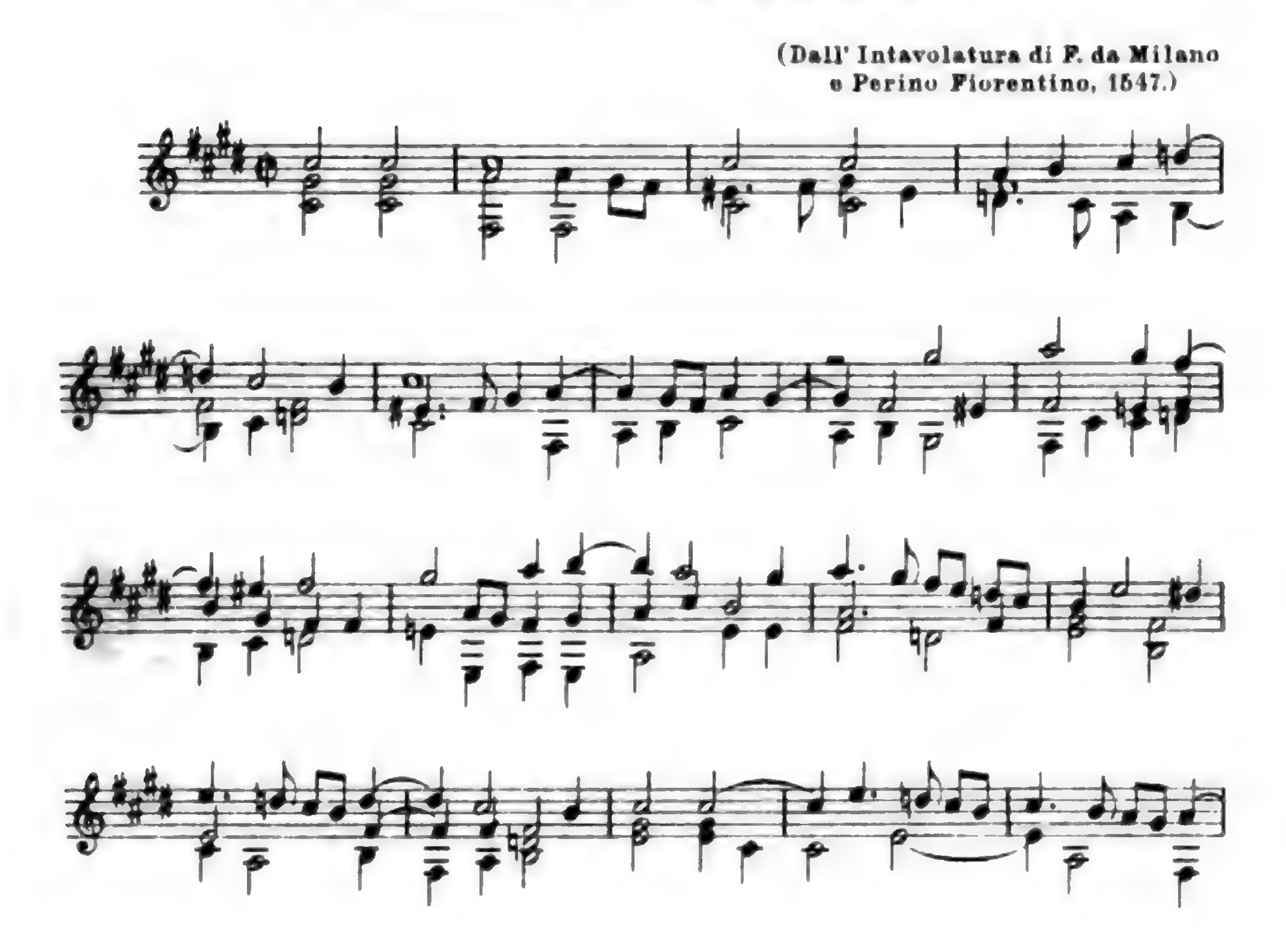
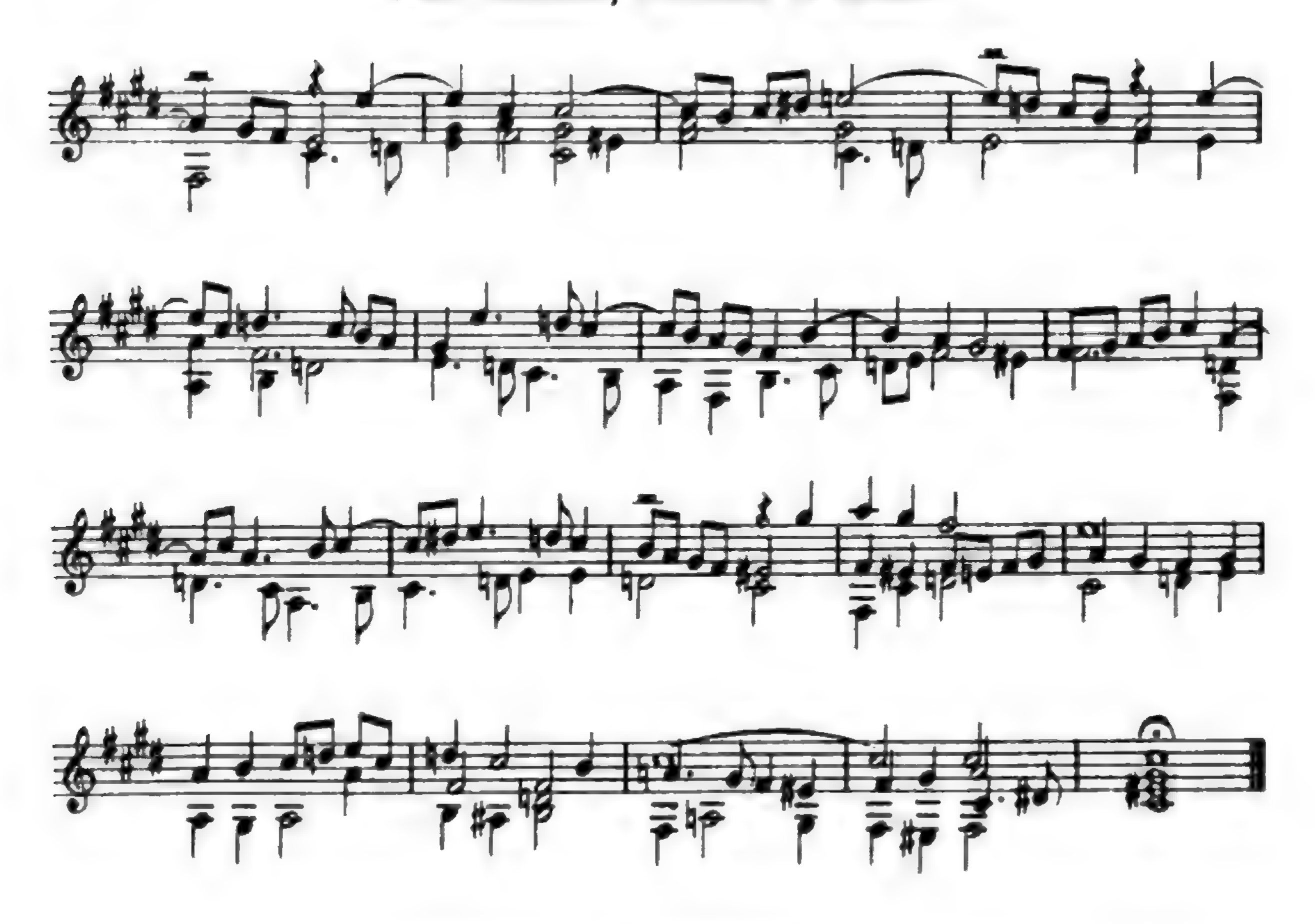
Canzone francese intavolata da Francesco Milanese.

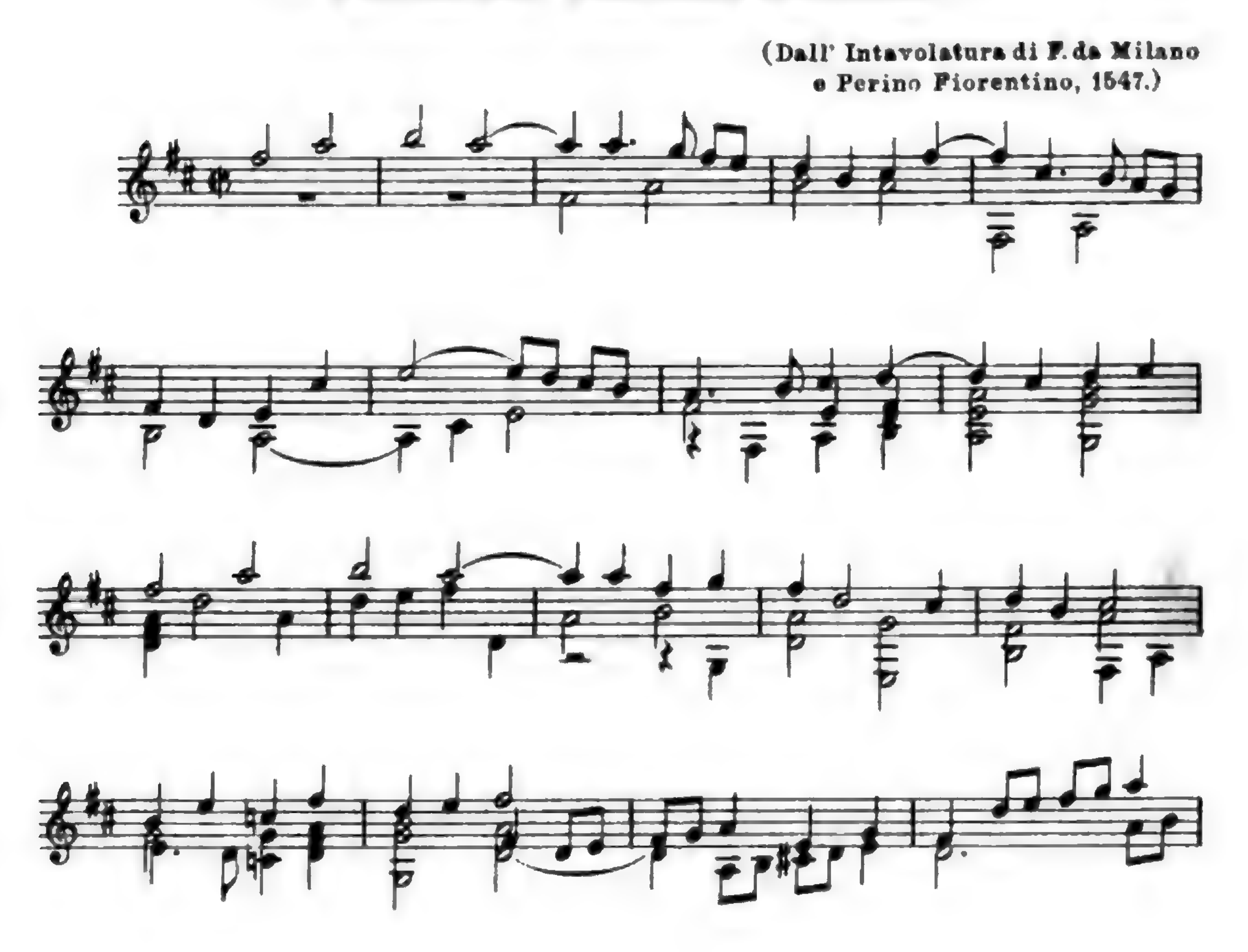
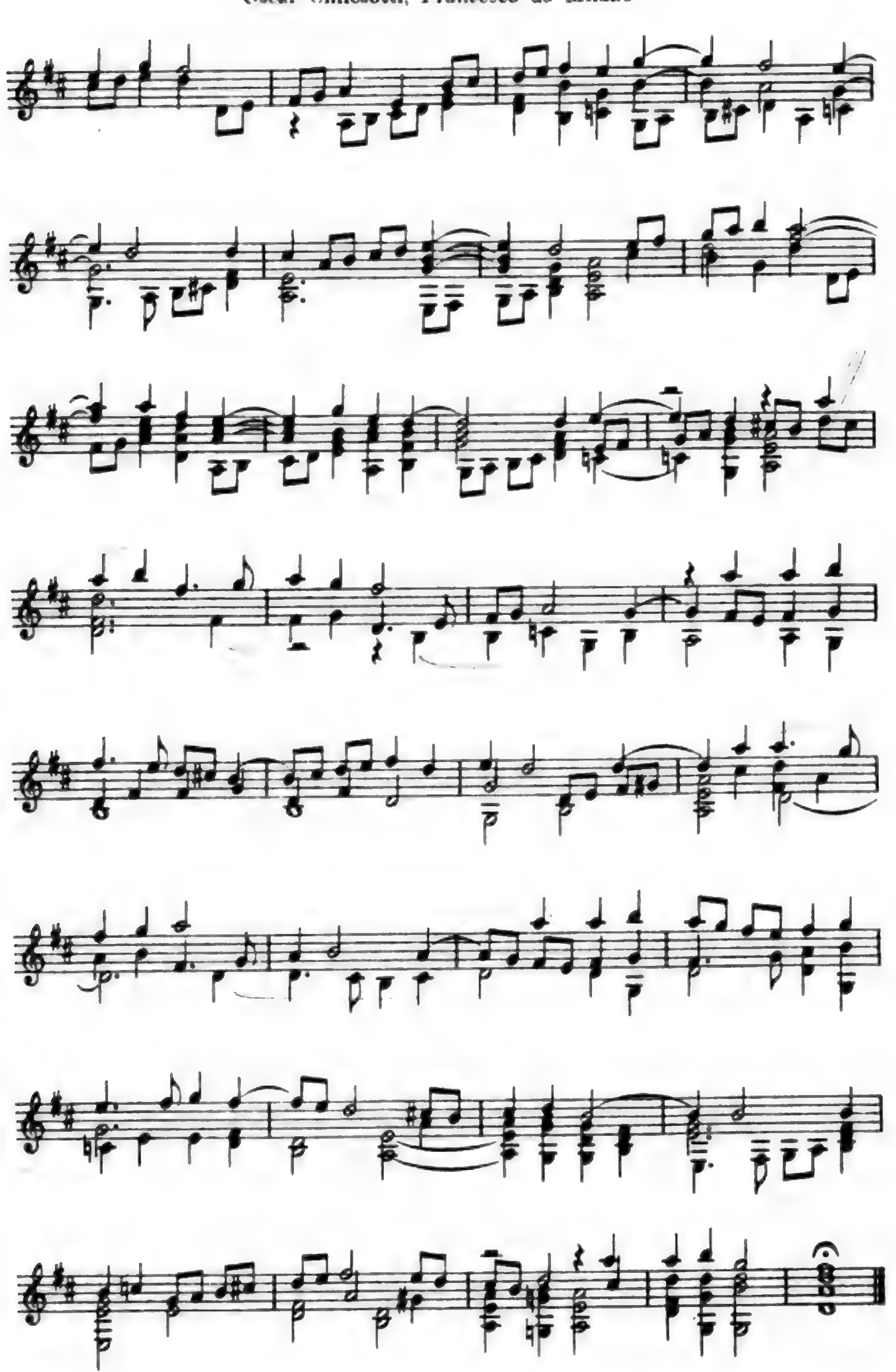
(Dall' Intavolatura del 1546.)

Digitized by Google

Oscar Chilesotti, Francesco da Milano.

Digitized by Google

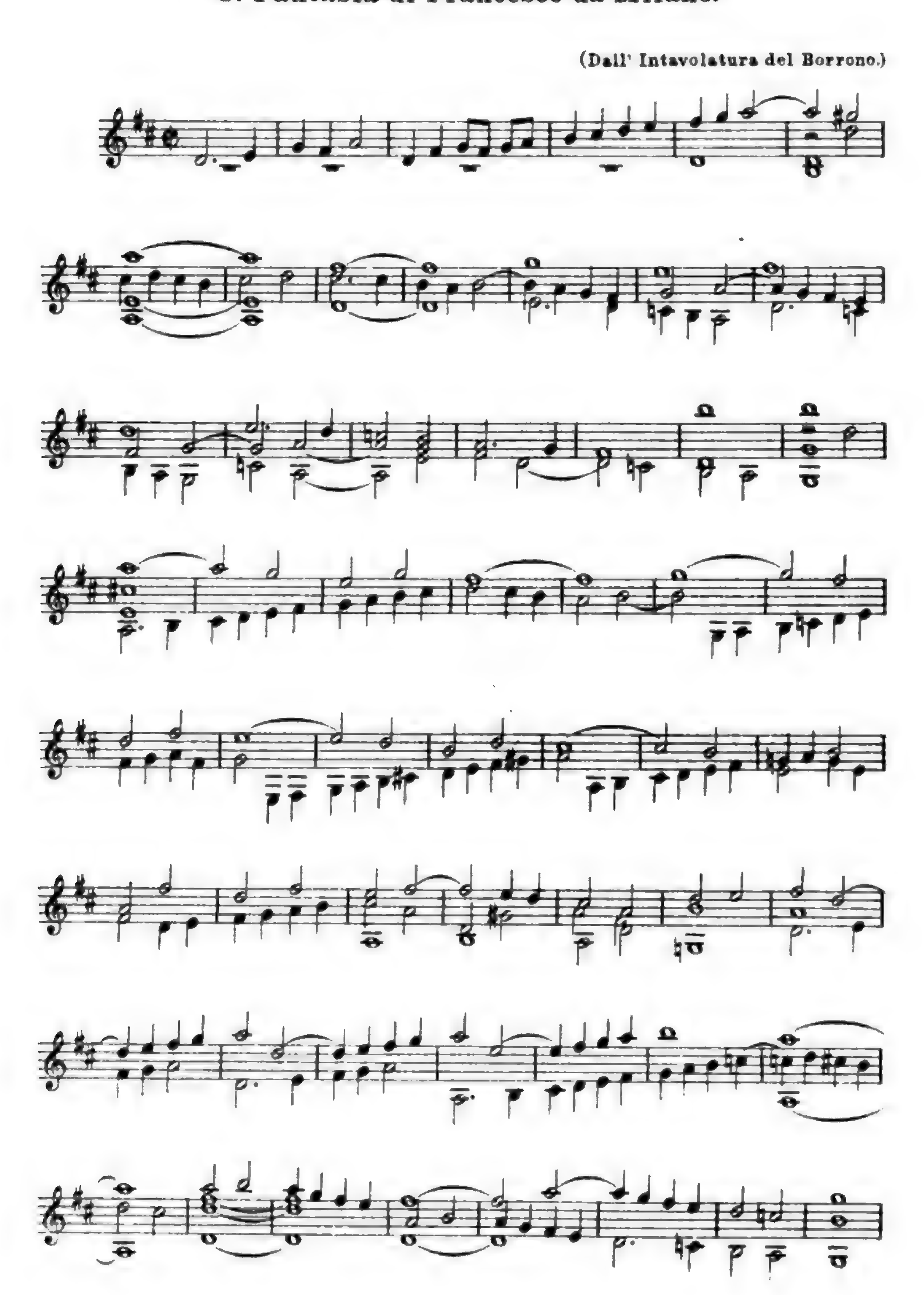
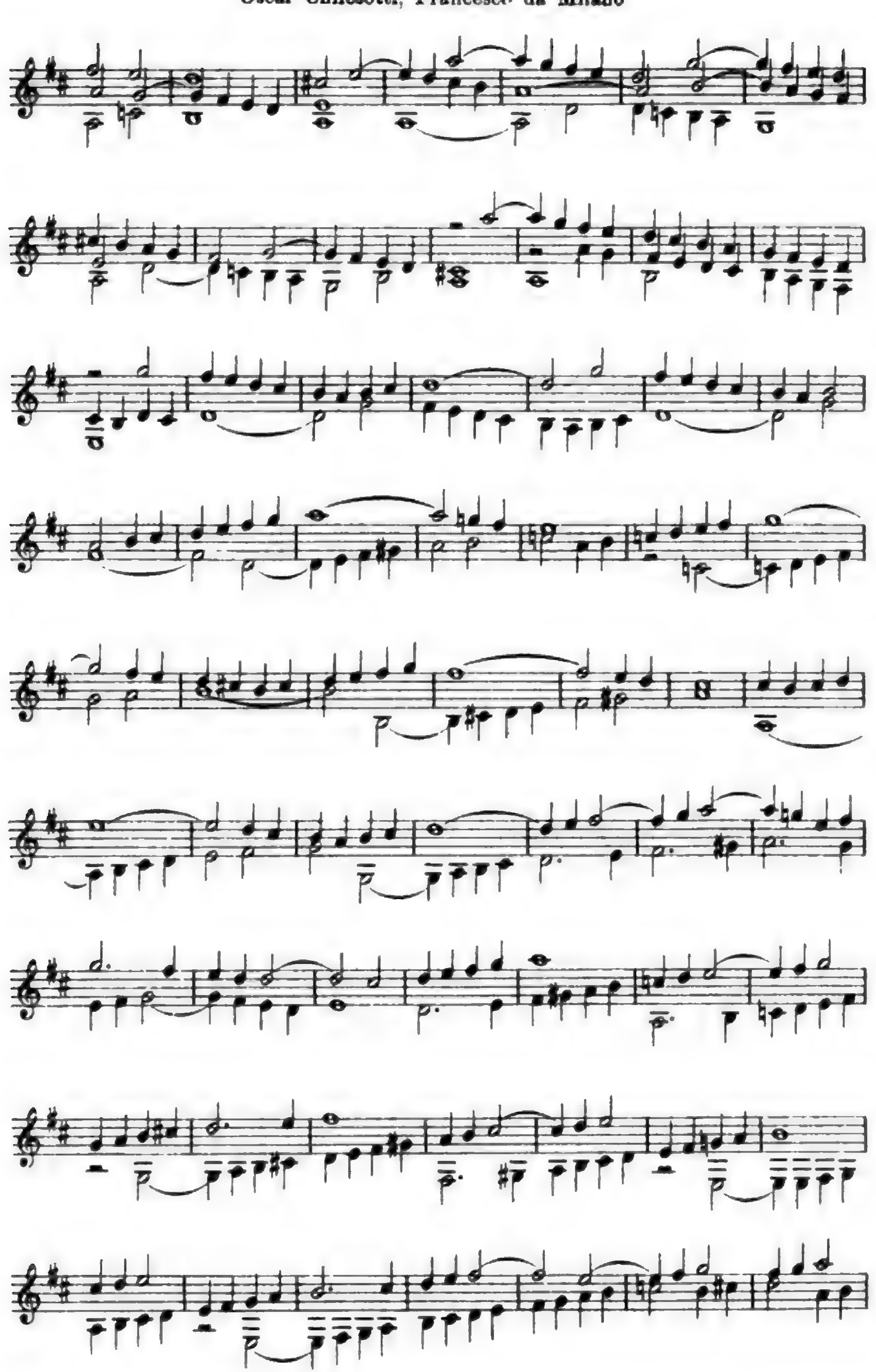
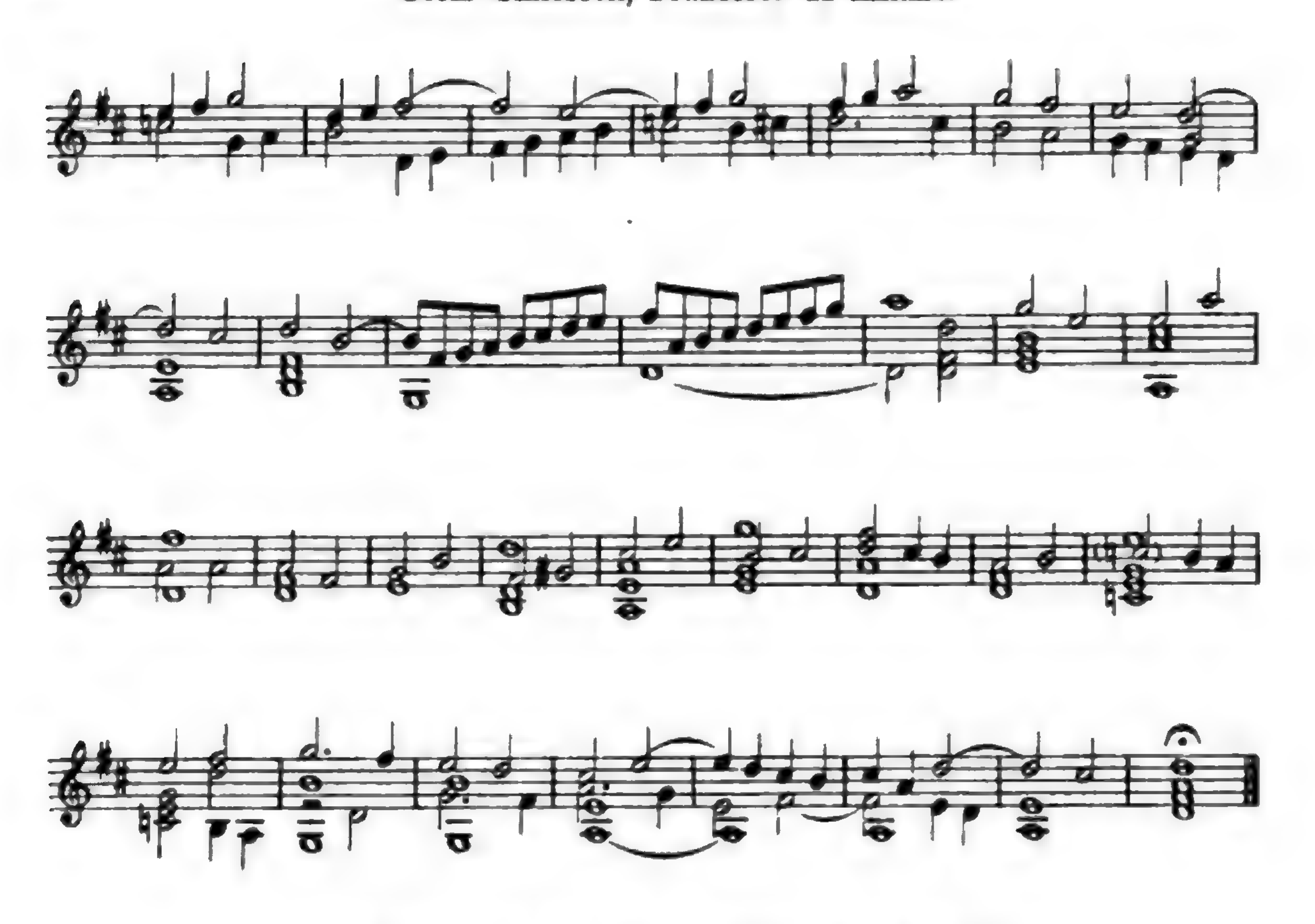
5. Fantasia di Francesco Milanese.

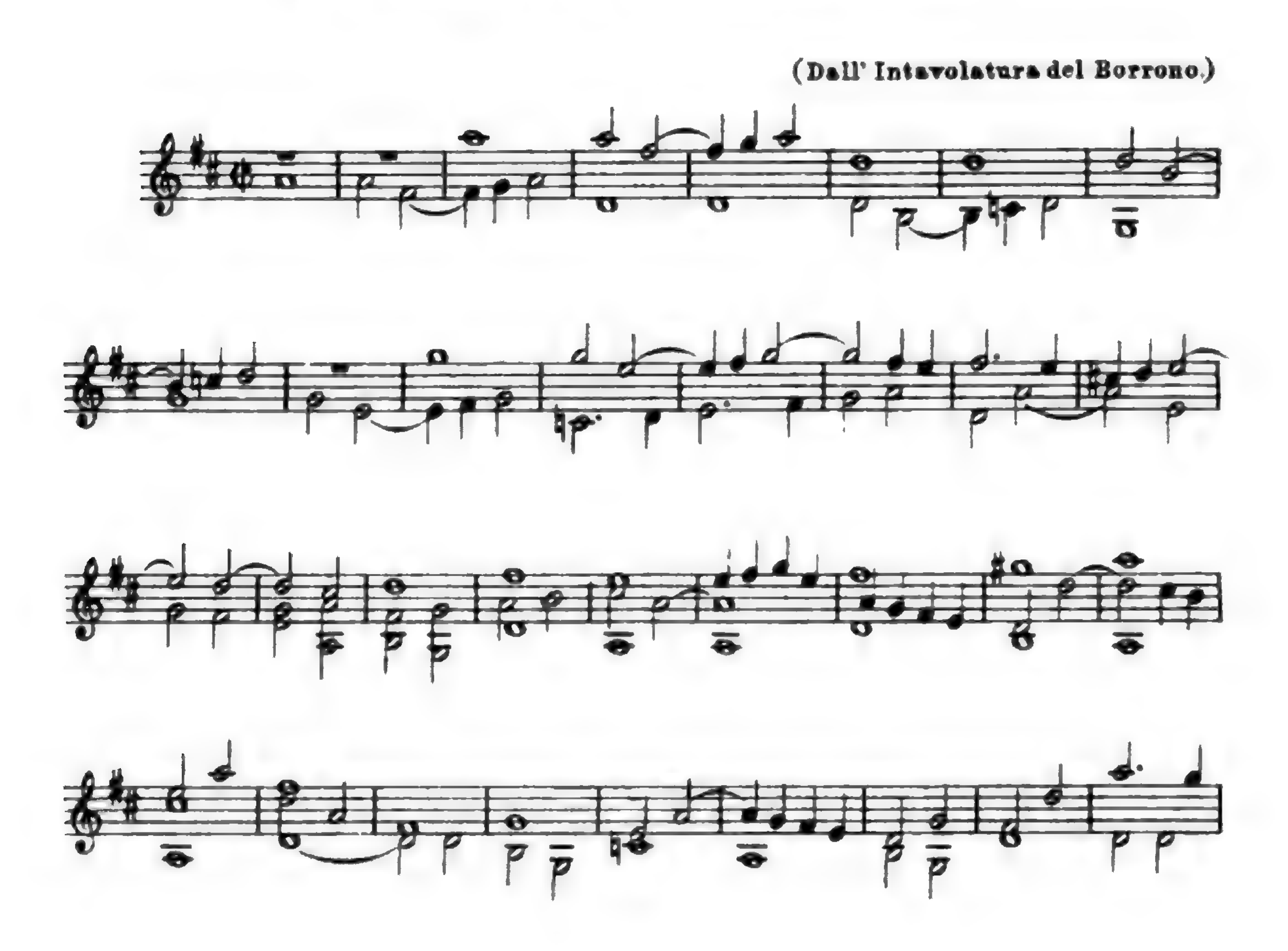
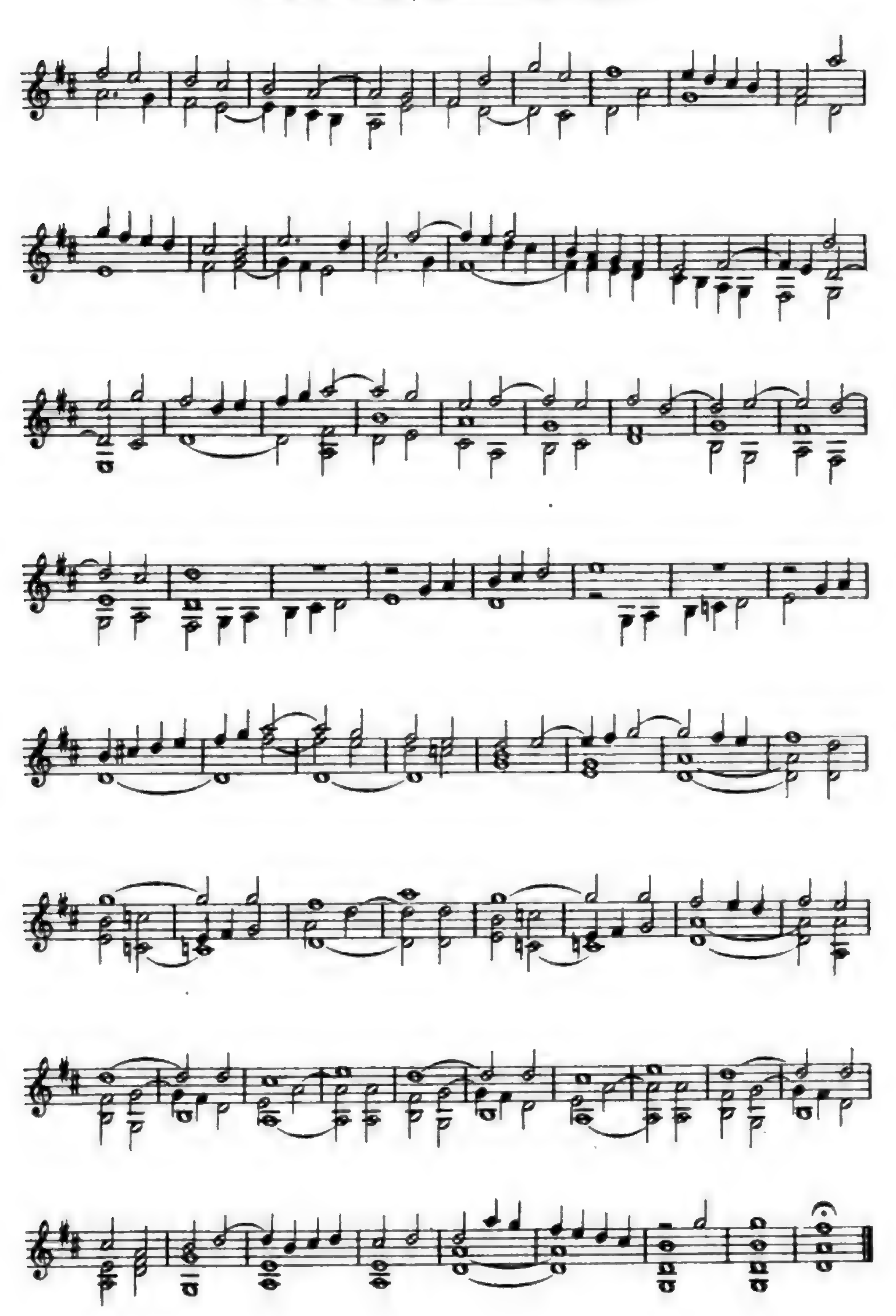
(Dall' Intavolatura di F. da Milano e Perino Fiorentino, 1547.)

Digitized by Google

6. Fantasia di Francesco Milanese.

(Dall' Intavolatura di F. da Milano
e Perino Fiorentino, 1547.)

Digitized by Google

7. Fantasia di Francesco Milanese.

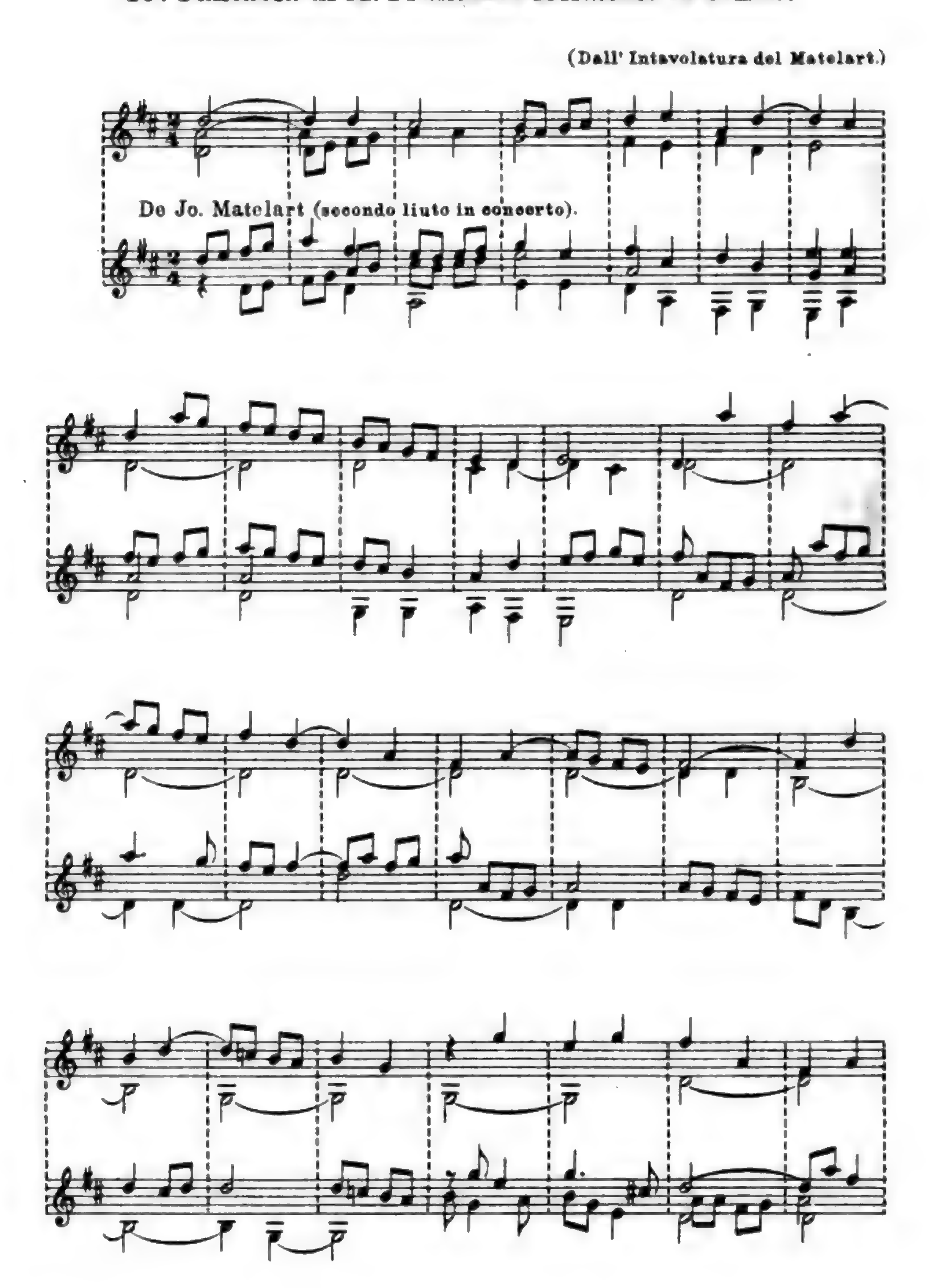
(Dall' Intavolatura di F. da Milano
e Perino Fiorentino, 1547.)

Digitized by Google

Digitized by Google

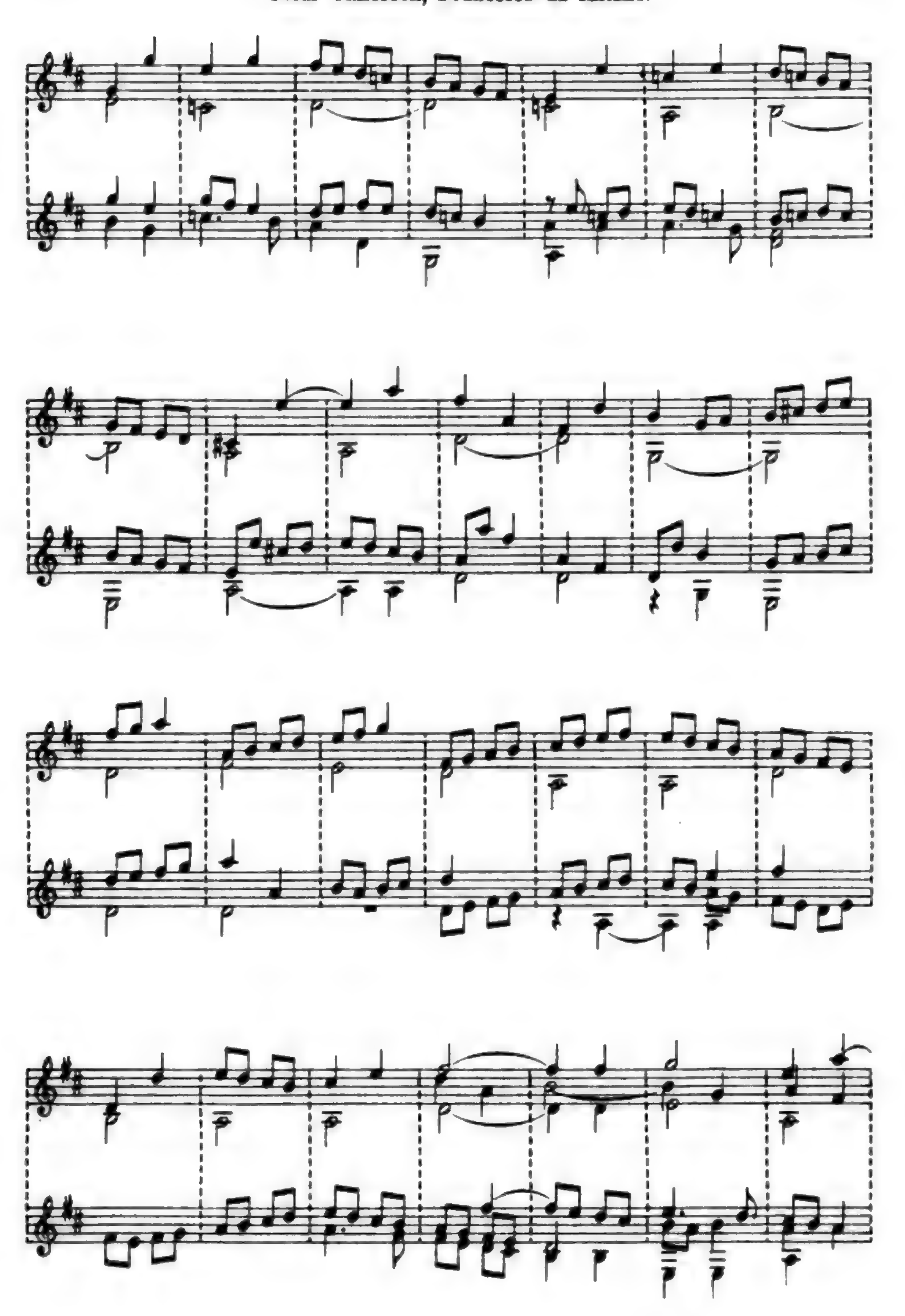
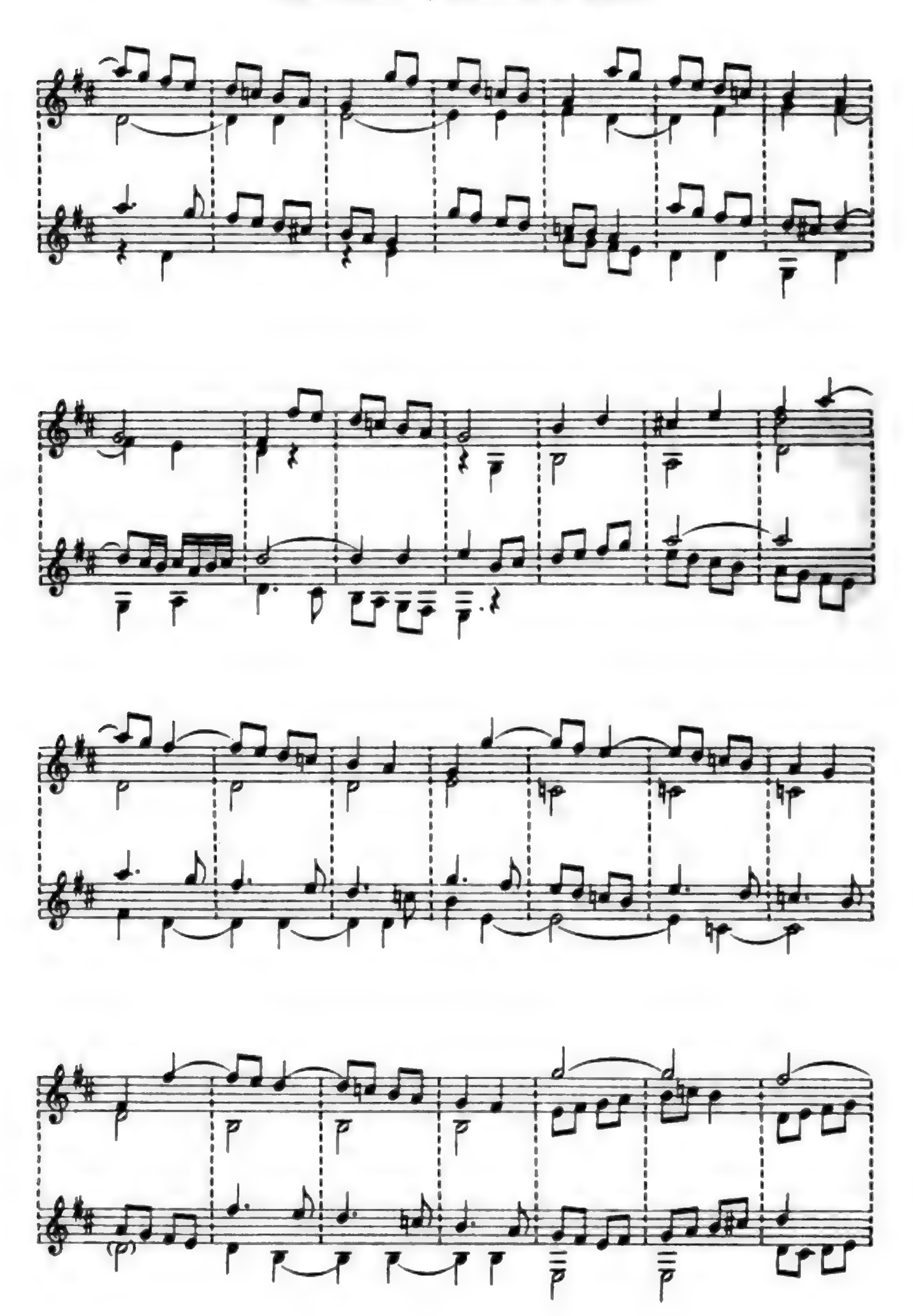
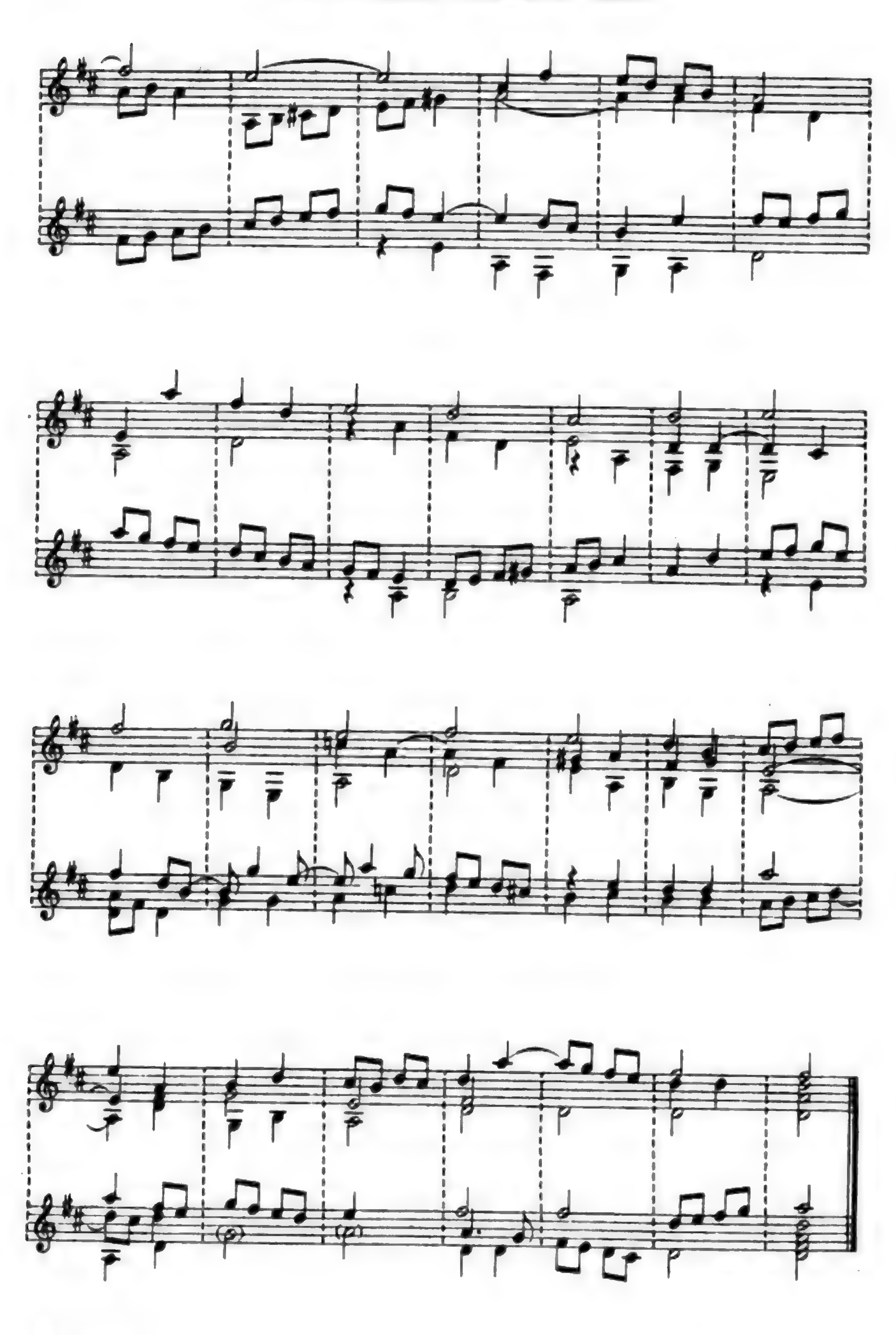
8. Fantasia di Francesco da Milano.

(Dall' Intavolatura del Borrono.)

Digitized by Google

Digitized by Google

9. Fantasia di Francesco da Milano.

(Dall' Intavolatura del Borrono.)

Digitized by Google

Digitized by Google

10. Fantasia di M. Francesco Milanese la sexta.

(Dall' Intavolatura del Matelart.)

Digitized by Google

Oscar Chilesotti, Francesco da Milano.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die venetianischen Opern-Sinfonien.

von

Alfred Heuß.

(Leipzig.)

Einleitung.

Vorliegende Arbeit hat als direkte Fortsetzung der Abhandlung über die Instrumental-Stücke des »Orfeo«[1]) zu gelten, die mit dem Hinweise schloß, daß in allererster Linie die venetianischen Opern-Komponisten als die wahren Schüler Monteverdi's zu gelten hätten, die sich dann bald in selbständiger Weise auch neue Ausblicke zu verschaffen wußten. Dies führt dann vorliegende Studie näher aus, weshalb ein Teil derselben ausschließlich der Betrachtung der venetianischen Opern-Sinfonien gewidmet ist und den Versuch macht, in zusammenhängender Form ein deutliches Bild vom Verlauf und dem Wesen dieser Instrumental-Gattung zu geben[2]). Doch glaubte die Arbeit hierbei nicht stehen bleiben zu dürfen, sondern die in dem früheren Aufsatze aufgestellte Behauptung beweisen zu müssen, daß vom Entstehen der Oper an die Geschichte der reinen Instrumental-Musik nicht mehr von der der Oper getrennt werden dürfe, weil die Beziehungen her- und hinüber gingen, und daß es im 17. Jahrhundert die Instrumental-Musik sei, welche von der Oper empfange.

Dieser Umstand ist von den Historikern, welche über Geschichte und Wesen der Instrumental-Musik schrieben, entweder gar nicht oder viel zu wenig berücksichtigt worden, obgleich er eine Grundfrage des geschichtlichen und ästhetischen Verständnisses der Instrumental-Musik sowohl dieser als der späteren Zeiten bedeutet. Die Vernachlässigung dieses Gesichtspunktes hat vielmehr zu der Annahme der Existenz einer »absoluten« Kunst, der »absoluten« Instrumental-Musik geführt, eine Ansicht, die wohl nicht so leicht aufgekommen wäre, hätte man sich bei Betrachtung der Instrumental-Musik vor Augen gehalten, daß diese zu allen Zeiten von außerhalb ihrer Sphäre liegenden Ideen beeinflußt worden

---

1) Sammelbände der IMG. IV, 2.

2) Auf den Stoff hat mich Herr Prof. Kretzschmar aufmerksam gemacht, der mir auch freundlichst sein großes Material an venetianischen Opern-Sinfonien zur Verfügung stellte. Kretzschmar ist der erste, der auf diese Sinfonien wiederholt hingewiesen und einen Begriff ihres Wesens gegeben hat. (Führer durch den Konzertsaal I, und »Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's« in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII.)

Digitized by Google

ist, die nun absolut nicht nur von der Oper herzurühren brauchen: das gesamte geistige Leben in seinen mannigfachsten Abstufungen, und zwar gerade soweit die Instrumental-Komponisten von ihm berührt werden, ist bei dem Zustandekommen von Instrumental-Musik mittätig, sozusagen ihr geistiger Taufpate. Die Frage in ihrer ganzen Tragweite und Bedeutung geht uns hier nichts an, indem ein Abschnitt der vorliegenden Arbeit einzig die Untersuchung vornimmt, ob und inwiefern im 17. Jahrhundert die reine Instrumental-Musik von der Oper, und zwar speziell von den venetianischen Opern-Sinfonien beeinflußt worden ist; gelingt dies der Studie, so hofft sie damit auch einen Beitrag zur Geschichte der Instrumental-Musik geliefert zu haben, während die übrige Behandlung des Stoffes als zur venetianischen Oper gehörig zu betrachten ist.

I. Geschichte und Wesen der venetianischen Opern-Sinfonien.

Die Komponisten der venetianischen Schule sollten auch in instrumentaler Hinsicht das kostbare Erbe Monteverdi's übernehmen, verwalten und nach mancher Seite hin erweitern. Zwar ist ihre Stellung zur Instrumental-Musik, was gleich Anfangs betont werden muß, eine andere, als wie wir sie bei Monteverdi in seinem »Orfeo« kennen gelernt haben; aber sie ist auch eine andere, als Monteverdi sie selbst in seinen letzten Werken eingenommen hatte. Gerade in der ersten Zeit der venetianischen Oper sieht man, daß die Komponisten sich in instrumentaler Hinsicht eher an den »Orfeo« anschlossen als an die instrumentalkärgliche und einsilbige »Incoronazione«; denn in dieser Zeit trifft man innerhalb der Oper noch häufig selbständige Instrumental-Stücke und zwar gerade zur Veranschaulichung der Situation, was deutlich die Kenntnis und das Studium des »Orfeo« von Seiten der venetianischen Komponisten zu beweisen scheint. Beispiele solcher Situations-Musik sind bereits von Kretzschmar gegeben worden, und als bekannteste sind Cavalli's *Sinfonia navale*[1]) in der »Didone«, die *Sinfonia infernale*[2]) und die *Chiamata*[3]) in »nozze di Teti e di Peleo« zu nennen. Allerdings konzentriert sich der Anteil der selbständigen Instrumental-Musik in der weiteren Entwickelung der venetianischen Oper immer mehr auf die *Sinfonia* am Eingang der Oper und zwar so, daß sie gewöhnlich vor den Prolog zu stehen kommt, der um diese Zeit noch üblich ist: Vor 1650 kommt es bekanntlich noch öfters vor, daß die Sinfonie bei einer Oper fehlt; von dieser Zeit an wird sie aber kaum mehr weggelassen.

Das Seltenerwerden von selbständigen Instrumental-Stücken innerhalb

1) Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII. Seite 44.

2) A. a. O., Seite 38.

3) A. a. O., Seite 38.

Digitized by Google

der Oper hängt wohl mit der inneren Entwickelung der venetianischen Oper zusammen und erklärt sich aus dem gleichen Grunde, aus welchem auch der Chor fiel: nur die monodische Kunst war modern, sie war es, die das Hauptinteresse verschlang. Hieraus erklärt es sich dann wohl, daß innerhalb des Dramas selbst an Stellen, an welchen Instrumental-Stücke zur Verdeutlichung der Situation gut passen würden, ja direkt wünschenswert wären, von solchen kein Gebrauch gemacht wird. Man sieht diesen Umschwung (immer im Vergleich mit dem »Orfeo«) auch in der Behandlung der Ritornelle: Bei Monteverdi waren es ganz selbständige Stücke, die, zu einem bestimmten Gesange gehörend, durchwegs die Stimmung auf eigene selbständige Weise, d. h. mit neuen instrumentalen Mitteln wiederzugeben versucht hatten. Bei den Venetianern tun sie dies teilweise in der Anfangszeit auch noch, aber bald werden sie immer mehr und mehr zu einem auf Instrumente übertragenen Vokalsatze degradiert, wuchsen also auch nicht aus wirklich instrumentalem Boden hervor. So ist es denn bald in erster Linie die Eingangs-Sinfonie, auf welche das Hauptgewicht des instrumentalen Schaffens fällt. Hier zeigen aber die Komponisten hinreichend, daß sie mit der Instrumental-Musik umzugehen wußten. Denn das Urteil über diese Sinfonien ist, was schon vor ihrer Besprechung gesagt werden mag, ein sehr günstiges; auch nur halbwegs mittelmäßige Musik bietet keine dieser Sinfonien.

Man merkt bald, daß man es bei ihren Komponisten mit Persönlichkeiten zu tun hat. Und allerdings, das Opern-Schreiben war schon damals kein Spaß, vielleicht noch weniger als heute; denn wenn man sich die starke Fruchtbarkeit des 17. Jahrhunderts in Italien vor Augen hält und dabei trotzdem die Entdeckung macht, daß auf den Zeitraum von der Entstehung der venetianischen Oper bis 1700 nur etwa 300 Opern in Venedig[1]) kommen, so kann man, wenn man sich das ungeheure Interesse des Volkes an der Oper vergegenwärtigt, teilweise schon daraus entnehmen, daß das Opernkomponieren kleineren Talenten verschlossen geblieben war.

Die venetianische Opern-Sinfonie ist eine Kunstgattung ganz eigener Art; ihr ganzes Wesen ist von dem der übrigen Instrumental-Musik zunächst einmal ganz und gar verschieden. Wer nur die übrige Instrumental-Musik des 17. Jahrhunderts in Italien kennt, ist erstaunt, neben dieser eine so ganz eigenartige Kunstgattung zu finden, die, hält er sie mit jener zusammen, ein so ganz und gar anderes Aussehen besitzt. Dieses ihr so sehr von der Instrumental-Musik abweichendes Aussehen mag denn auch teilweise mit Schuld gewesen sein, daß selbst in der neuesten und ausführlichsten Geschichte der Instrumental-Musik Italiens von L. Torchi[2])

---

1) A. a. O., Seite 32. 2) *Rivista musicale* 1897 ff.

Digitized by Google

ihr absolut kein Raum gewährt worden ist, wobei allerdings noch mehr zu bedauern ist, daß überhaupt noch von Niemandem in größerem Maßstabe die venetianische Oper zur Erklärung der vielen Rätsel der italienischen Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert herbeigezogen worden ist, obgleich wir über das Wesen der venetianischen Oper durch Kretzschmar schon lange unterrichtet sind.

Wie gesagt, wer an die Sinfonien mit den gleichen Voraussetzungen wie an die übrige Instrumental-Musik dieser Zeit herantritt, der schaut dieselben mit etwas eigentümlichen Augen an und gesteht, daß er mit ihnen nicht viel anzufangen weiß. Sie sind denn auch von einem ganz anderen Standpunkte als von dem der Kammer-Musik aus zu betrachten: ihr Wesen erklärt sich nur aus der Oper, und zwar speziell der venetianischen; hier ist der Schlüssel zu ihrem Verständnis.

Wie in der ganzen venetianischen Oper, so kann man auch speziell in ihrer Opern-Sinfonie verschiedene Perioden, kurz einen Entwicklungsgang bemerken, der in seinen einzelnen Phasen einen überaus interessanten Verlauf zeigt und ein kleines Stück Musikgeschichte in eigenartigster Weise gibt; die einzelnen Perioden sind ziemlich klar trennbar, ja sie knüpfen sich vielleicht an einzelne Werke. — Es sind zu unterscheiden:

I. Periode: Bis etwa 1660. Die Sinfonie steht auf durchaus akkordischem Boden. Es ist die Zeit der Ausbildung, die Sinfonie erreicht gewissermaßen ihren Höhepunkt.

II. Periode: Eindringen der fugierten Schreibweise, von 1660—1680.

III. Periode: a) Überhandnehmen des fugierten Stiles und Aufgehen in die französische Ouverture oder b) eine die Scarlatti'sche Sinfonie-Art zeigende und in dieselbe übergehende Kompositionsweise. Von 1680—1700.

Diese Orientierung würde also genau mit der Einteilung übereinstimmen, wie sie H. Kretzschmar[1]) für die übrige Oper der Venetianer vorgenommen hat.

In der ersten Periode sind aber zwei Zeitabschnitte sehr streng von einander zu scheiden: der erste, vom Anfang der venetianischen Opern-Sinfonie bis etwa 1650 (»Ercole« von Cavalli 1649), in welcher die Sinfonie einen durchaus feierlichen Charakter aufweist, der zweite, in welchem das Eindringen von Allegro-Elementen der venetianischen Sinfonie den eigenartigen Stempel aufdrückt und zum eigentlichen Höhepunkt dieser Sinfonie-Gattung führt.

Absolute Grenzen lassen sich natürlich nicht ziehen; auch in der Periode, in welcher der fugierte Stil schon eine ganz bedeutende Rolle spielt, finden sich noch ganz akkordisch angelegte Sinfonien. Man muß

1) A. a. O., Seite 32.

hier wie in allen anderen künstlerischen Stilgattungen von der Hauptströmung ausgehen und die Richtung berücksichtigen, welche diese einschlägt.

Zeit, Ort und Art der Entstehung und vor allem, wie bereits bemerkt, der Zweck, für welchen die Sinfonien komponiert sind, geben die Erklärung für das ganz spezifische Aussehen unserer Sinfonien. Was zunächst bei den Sinfonien der ersten Zeit (bis etwa 1650) auffällt, das ist der ihnen allen gemeinsame, feierliche Charakter. Breite, aber immer streng rhythmisierte Akkordreihen mit prächtigen, vollen Harmonien, scheinen die Menschen eher zu einer kirchlichen, allermindest ernsten Feier zusammenzurufen, als zu einer Opern-Vorstellung. Der moderne Mensch würde sich beim Anhören solcher Klänge beinahe bei Choralgesang in der Kirche fühlen, so breit fließt dieser Tonstrom dahin. Und man fragt sich dann auch beinahe erstaunt, wie dieser feierliche Festtagston zu der Schaumenge paßt, wie er sich vor allem zu dem kommenden Schauspiel reimt, das durch Darstellung menschlicher Leidenschaften sicher geeignet war, ein so sensitives Volk wie die Italiener in seinem Innern noch mehr zu erregen. Kurz, widerspricht nicht der Charakter eines solchen Eingangs ganz dem Inhalt der kommenden Bühnen-Ereignisse? Wohl vielleicht für den modernen Menschen, der in der Oper etwas Alltägliches sieht, etwas, das er jeden Tag haben kann und das ihm deshalb als etwas ganz Gewöhnliches erscheint. Doch dies war damals anders: Insbesondere der Komponist trat mit ganz anderen Voraussetzungen an die Oper heran als wir und allerdings auch ein großer Teil seines Publikums. Dem Komponisten war die Oper wirklich noch das, als was sie den Gründern derselben vorgeschwebt hatte, die Wiedererstehung der klassischen Tragödie, die Krone aller Kunst, der Höhepunkt in den Bestrebungen der Wiederbelebung des klassischen Altertums. Zudem war jede Opern-Vorstellung ein Ereignis und so galt es, dieselbe auf eine würdige Art einzuleiten.

Der feierliche Charakter der Sinfonien schreibt sich ziemlich sicher aus dem bewußten Bestreben der Komponisten her, den Zuhörer von Anfang an daran zu erinnern, daß etwas Hohes und Ernstes folgen werde. Die Sinfonie leistet gewissermaßen das, was der Prolog bei der florentinischen Oper tat, der gern von dem Musikdrama als von der Erneuerung der antiken Tragödie sprach.

Daß aber die Sinfonie der Venetianer gerade zu dieser Art feierlichen Gepräges kam, hat einen weiteren, historischen Grund. Man kann auf verschiedene Weise ein feierliches Stück komponieren. Auch die Franzosen gingen von dem Gesichtspunkt aus, ihre Tragödie feierlich und würdig vorzubereiten, aber ihre Ouverturen hören sich doch ganz anders an. Was nun bei den Opern-Sinfonien der Venetianer durchschimmert, ist

Digitized by Google

nichts anderes als das reiche Festtagskleid von Giov. Gabrieli's[1]) Sonaten und Kanzonen. Wie diese eine Volksmusik im edelsten Sinne des Wortes gewesen sind, indem ihr Wesen als direkter Ausfluß des damaligen, reichen, glänzenden Venedig anzusehen ist, und diese Kunst, ein Gemeingut aller, aus dem ganzen Leben und Treiben des Volkes seinen Stimmungsgehalt erhielt, so wirkte diese, Gabrieli's künstlerische Sprache durch das direkte Aussprechen des Volksempfindens auf das Volk selbst wieder ein, und drückte der Kunst seiner Heimatstadt einen so entschiedenen Stempel auf, daß derselbe nicht so schnell verlöschen konnte; dieser Gabrieli'sche, oder sagen wir jetzt, dieser venetianische Ton wurde bei den Meistern der venetianischen Schule geradezu sanktioniert und gestaltet sich zu einem Erkennungsmittel ihrer Kunst. Wie sehr dieser feierliche Charakter der venetianischen Musik als der künstlerische Ausdruck des damaligen Venedig zu gelten hat, sieht man am besten aus dem Einfluß, den derselbe auf Nicht-Venetianer, wenn dieselben in dieser Stadt zu wirken begannen, auszuüben im Stande war. Das klassische Beispiel hierfür ist Monteverdi. Denn derselbe Monteverdi, der dem »Orfeo« eine klirrende Fanfaren-Tokkata vorausschickte, schlägt in der für Venedig komponierten »Incoronazione di Poppea«[2]) den pathetischen Ton der Venetianer an, ohne Zweifel der in Venedig herrschenden Kunstströmung seinen Tribut bezahlend.

Und dieser von Gabrieli angeschlagene feierliche Ton mußte den Opern-Komponisten, da er zudem direkt an ihrem Wege lag, um so willkommener sein, als er aus den vorher angegebenen Gründen trefflich für ihre Zwecke paßte. Für den Charakter dieser Sinfonien der ersten Periode ist so unbedingt Gabrieli der sichtbare Hintergrund. Was aber die Anlage derselben betrifft, so ist sie eine ganz andere, eine ganz und gar von Gabrieli abweichende und beruht vielmehr auf der Grundlage der Monteverdi'schen Instrumental-Stücke aus dem »Orfeo«, die auch Monteverdi, wie wir sehen werden, in seiner Sinfonie zur »Incoronazione di Poppea« zu einem guten Teile konserviert hat.

Der grundlegende Unterschied zwischen den venetianischen Opern-Sinfonien und den Instrumental-Werken Gabrieli's besteht darin, daß die Opern-Komponisten einen schlichten, auf akkordischer Basis ruhenden Satz kultivieren, während Gabrieli einen überaus reichen, polyphonen Stil schreibt. Man kann den Unterschied zwischen dem harmonischen

1) Auf beide Gründe zur Erklärung des Charakters dieser Sinfonien hat bereits H. Kretzschmar hingewiesen in seinem Aufsatze »Incoronazione di Poppea« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, Seite 496) und im Führer durch den Konzertsaal, Seite 37.

2) Siehe die Sinfonie in »Incoronazione di Poppea«, von H. Kretzschmar (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894, Seite 197).

Digitized by Google

und polyphonen Satz, wie er sich gerade in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts so auffallend zeigt, in welcher sich die beiden Stilprinzipien so scharf gegenüberstehen, nicht genug betonen. Auch in unserem Falle zeigt es sich auffallend. Um nur ein einziges konkretes Beispiel zu geben, sehe man den instrumentalen Teil der von Winterfeld neugedruckten *Sinfonie sacre*[1]) nach, der kaum, nachdem er mit einigen Akkorden begonnen hat, sofort ein reiches kontrapunktisches Gewebe folgen läßt. Ganz anders die Opern-Sinfonien: schlicht, Note gegen Note gesetzt, ganz anspruchslos, was höhere Satzkunst anbetrifft, treten sie auf, und so bilden sie in dieser Hinsicht den stärksten Gegensatz zu den reichen, polyphonen Sätzen des Gabrieli, in welchen gerade das bewegte Leben der Mittelstimmen, die bei den Opern-Sinfonien stark zurücktreten, ein so fesselndes Bild des glänzenden Venedig gegeben hatten.

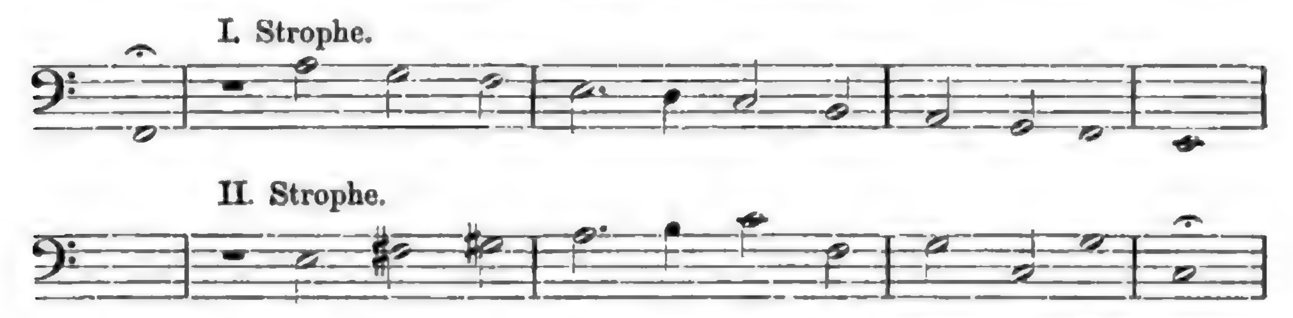
Es ist zweifellos, daß die Sinfonien der Venetianer nach dieser Richtung hin, nämlich der kunstvoller Ausarbeitung, nicht denselben hohen künstlerischen Genuß wie die Gabrieli'schen Stücke gewähren. Die äußere Wirkung ist aber wohl ziemlich gleichartig; das Gefühl hoher Feierlichkeit erreichten diese Komponisten mit ihren langsamen, vollen Akkord-Folgen ganz vortrefflich und, was nicht unwichtig war, auf sehr einfache Art und Weise, für Opern-Komponisten von nicht geringem Belang. Auch den Gewinn großer Gemeinverständlichkeit hatten sie für sich, was für die Volksbühne der Venetianer eine Existenz-Frage bedeutete.

In der allerersten Zeit, der Periode der feierlichen venetianischen Opern-Sinfonie, ist diese noch nicht das, was sie später werden sollte, eine Einleitung zu einer ganz bestimmten Oper. Sie hätte dies schon deshalb nicht sein können, weil in der Oper selbst der feierliche Ton nicht mehr in der Weise der Sinfonien zu treffen ist. Wohl fehlt es den Opern nicht an Schauerlichem, Wunderbarem, aber bei ihren Sinfonien hat man dennoch nicht das Gefühl, als ob die Komponisten bei ihrer Verfertigung an derartige Szenen gedacht hätten; es ist eine feierliche, beinahe ideal reine Stimmung von einer gewissen Objektivität, die diese Sinfonien durchzieht. In einer Beziehung vertritt die Sinfonie dieser Zeit die Stelle der Tokkata im »Orfeo«: sie macht den Zuhörer darauf aufmerksam, daß etwas Großes folgen werde. Freilich tut sie das in einer ganz anderen Art wie die rauschende Tokkota, die gerade so gut bei der Ankunft eines hohen Herrn gespielt werden konnte; und sicher ist die venetianische Sinfonie eine Vertiefung und Veredlung gegenüber dieser, und Monteverdi ist ja auch gerade derjenige, der später den feierlichen Zug mit den Venetianern teilt. Aber bis zu den späteren

1) Gabrieli und sein Zeitalter, II, Seite 74.

Digitized by Google

Programm-Sinfonien ist es noch ein ganz gewaltiger Schritt, der erst dann getan werden konnte, wenn neben den ernsten Elementen auch solche in die Sinfonie Eingang gefunden hatten, die direkt in der Oper vertreten waren.

Eine größere Satzzahl weisen die Sinfonien dieser Zeit nicht auf, was sich leicht daraus begreift, weil sie nur einerlei Stimmungsgehalt wiedergeben wollten, folglich mit einem Satze auskommen konnten. Auch bei der Sinfonie zur »Incoronazione di Poppea« von Monteverdi, die aus mehreren Gründen an die Spitze der näheren Betrachtung gestellt wird, ist dies der Fall. So mager und spärlich Monteverdi mit Instrumental-Stücken in dieser Oper auch ist, für die Erklärung der Sinfonien dieser Periode ist diese Sinfonie, die einzige der Oper, von großem Werte, indem sie den Beweis liefert, daß sie für die andern Sinfonien nicht ohne Einfluß geblieben ist. Die Sinfonie, die in ihren Hauptzügen in Kretzschmar's Monographie zu dem Werke Monteverdi's steht[1]), ist zweiteilig; der zweite Teil ist eine Umbildung des ersten Teils vom $^4/_4$ in den $^6/_4$ Takt, weist also das gleiche Verfahren auf, welches Monteverdi auch in den Tänzen des *Ballo delle ingrate* mit solchem Erfolge angewendet hatte. Aber in noch etwas anderem, weit wichtigerem zeigt die Sinfonie uns den alten Monteverdi; der zweite Teil ihres Baß-Themas ist nichts anderes als eine Umkehrung des ersten auf anderen Tonstufen:

worauf Strophe I in *C-dur* erscheint, während die zweite die Überleitung nach *A-moll* übernimmt.

Dies ist ganz das gleiche Prinzip, das Monteverdi so oft in seinem »Orfeo« angewendet hatte, eine geistreiche Verwertung der Sequenz. Die lang ausgehaltene Note am Anfang ist bereits venetianisch; die Venetianer wenden solche in ihren Sinfonien überaus häufig an; es ist immer, als wollten sie damit den Zuhörern zurufen: Gebt Acht, es kommt etwas ganz Besonderes.

Das Wichtige an der Sinfonie ist für uns, daß sie mit ihrem klaren Aufbau ganz dieselben Ausblicke eröffnet, wie die Stücke im »Orfeo«: ein rhythmisch scharf gegliedertes Ganzes, und ganz auf harmonischer Grundlage. So ist trotz der scheinbar äußeren Verarmung des Monte-

1) A. a. O., Seite 497.

verdi'schen Orchesters in Venedig (die Sinfonie hat drei Orchester-Stimmen) doch immer noch ein inneres Moment des früheren Monteverdi geblieben, und gerade dieses Eine ist es, welches die venetianischen Komponisten, natürlich mit Zugrundelegung des »Orfeo« aufgreifen und weiterbilden sollten. Vor allem tut dies der persönliche Schüler Monteverdi's, Francesco Cavalli: bei diesem ist der direkte Einfluß des Altmeisters auf Schritt und Tritt zu verspüren; am klarsten und auffallendsten zeigt er sich in seiner Sinfonie zu »Doriclea«[1]) von 1645. Diesem Einleitungs-Stücke hat nämlich Cavalli die Sinfonie zur »Incoronazione« zu Grunde gelegt, und zwar so, daß er das Baß-Thema der Monteverdi'schen Sinfonie hinübernimmt, dasselbe aber — und dies ist für das Verständnis der Sinfonien von entschiedenem Belang — anders auslegt. Schon bei Besprechung des ersten Ritornells von Monteverdi's »Orfeo«[2]) ist gesagt worden, daß die Komponisten bei der Bildung von Instrumental-Stücken das Hauptgewicht auf den Baß legten, und daß dieser in erster Linie zu betrachten sei. Sicherlich kann dies in der Zeit der Herrschaft des Generalbasses nicht besonders verwundern; ist es doch etwas sehr Gewöhnliches, daß bei Ritornellen nur der Baß von den Komponisten notiert wird. Hier haben wir aber einen direkten Beweis für das Verfahren der Komponisten und für die Art ihres Komponierens, selbstverständlich nur von Instrumental-Stücken. Der Baß galt als eigentlicher Kern der Sache und war gewissermaßen Gemeingut der Musiker; ihn aber neu auszulegen, das war die eigentliche Aufgabe. Die Komponisten verfuhren so ganz ähnlich wie unsere Harmonie-Schüler, die ein beziffertes oder unbeziffertes Baß-Thema bekommen und dasselbe für so und so viel Stimmen aussetzen. Das ganze Verfahren steht mit dem Auslegen des *Basso continuo* für das Akkompagnement im engsten Zusammenhang, einzig mit dem Unterschied, daß hier ein selbständiges Musikstück aufzustellen war. Cavalli folgt selbst in Einzelheiten seinem Vorbild; so behält er am Anfang die Fermate bei und vollzieht dann besonders auch die rhythmische Umbildung der dritten und vierten Strophe aus den ersten beiden, wovon bei Monteverdi's Sinfonie bereits Erwähnung getan worden ist.

Der Fall wirft ein scharfes Licht auf das Verhältnis der jüngeren Komponisten zu Monteverdi, die selbst in Einzelheiten ihrem Meister zu folgen suchen. Sicher hatte es Cavalli nicht nötig, bei Monteverdi zu entlehnen, da er um diese Zeit bereits neun Opern geschrieben hatte und ein berühmter Meister war. Eher kann man daran denken, daß

---

1) Bibliothek San Marco zu Venedig.

2) Vergleiche des Verfassers Aufsatz »Die Instrumental-Stücke des Orfeo« (Sammelbände der IMG. IV, 2, Seite 187).

Digitized by Google

Cavalli mit der Herübernahme des Monteverdi'schen Themas dem bereits verstorbenen Meister eine Ehre erzeigen wollte.

Interessant ist die Sinfonie ferner dadurch, daß sie fünfstimmig, die Monteverdi's aber nur dreistimmig ist. Der Grund liegt wahrscheinlich darin, daß die Opern für verschiedene Theater komponiert sind, die »Incoronazione« für *S. Giovanni e Paolo*, die »Doriclea« für *S. Cassiano*[1]). Da die Komponisten die Anlage ihrer Opern ganz nach dem ihnen zur Verfügung stehenden Personal richteten, so könnte geschlossen werden, daß das Theater *S. Giovanni e Paolo* ein bedeutend schwächer besetztes Orchester hatte, als das Theater *S. Cassiano*, was ein Grund dafür sein könnte, daß Monteverdi in der »Incoronazione« die Instrumental-Musik so kärglich bemaß. Etwas Entscheidendes kann allerdings deshalb nicht gesagt werden, weil die Akkord-Instrumente, die bekanntlich nicht besonders notiert sind, den Hauptstamm des italienischen Opern-Orchesters im 17. Jahrhundert bildeten. Eine Besetzung von zwei Violinen ist bei den Sinfonien der Venetianer eher Ausnahme; nur die Ritornelle, diese aber fast immer, sind dreistimmig. Cavalli liebt die fünfstimmige Besetzung, wie auch Cesti gewöhnlich mehr als vier Stimmen anwendet.

Ebenso scharf, in gewisser Beziehung noch schärfer, zeigt Monteverdi'schen Einfluß eine andere Sinfonie Cavalli's aus dieser Zeit, die als Repräsentantin der Sinfonien dieser ersten Zeit in den Beilagen (Nr. 1) zu finden ist, nämlich die Sinfonie zur Oper »Ormindo«[2]), die vor der soeben besprochenen komponiert ist (im Jahre 1644). Die Oper ist ebenfalls für das Theater *S. Cassiano* komponiert; die Sinfonie ist wieder fünfstimmig und einsätzig. Der dramatische, unruhige Geist macht sich bei ihr bereits stärker geltend, indem sie ganz mit Fermaten durchzogen ist. Ganz absichtlich durchbricht der Komponist immer wieder den ruhigen Fluß der feierlichen Akkorde, aber, was man bemerken möge, nie planlos. Es ist, als hätte Cavalli etwas Furchtbares zu sagen, das ihn immer wieder zum Stocken, zum Stehenbleiben zwingt.

Man betrachte aber einmal den ungemein symmetrischen, wie aus Marmor gemeißelten Aufbau. Die Sinfonie zerfällt durch die gegenseitig korrespondierenden Fermaten in drei fast gleich große Teile, die einander beinahe pedantisch nachgebildet sind und zwar nach dem Prinzip, welches Monteverdi in den Ritornellen seines »Orfeo« mit solcher Wucht aufgestellt hatte. Jeder Teil ist nichts anderes als eine Wiederholung des ersten auf anderen Tonstufen; nur der dritte Teil erfährt eine kleine Erweiterung. In den Anordnungen dieser Wiederholungen inbezug auf die Tonarten verfahren die Venetianer bereits moderner als Monteverdi, indem dieselben nach Prinzipien geschehen, die heute noch maßgebend

1) Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel Secolo XVII.*

2) Bibliothek San Marco zu Venedig.

sind, und für welche in dieser Zeit in der Instrumental-Musik erst die Ansätze vorliegen.[1])

Der Fermaten Akkorde in *g-moll* und *d-moll* werden in der Parallel-Tonart und deren Dominante repetiert, ebenso das eigentliche Thema, das in *B-dur*, *F-dur*, *C-moll* mit Rückschluß in der Haupt-Tonart *g-moll* zu stehen kommt. Nach Monteverdi'schem Vorbilde setzt die zweite Violine in der zweiten Strophe eine Oktave höher, über der ersten, ein, sodaß durch diese Versetzung eine neue Klangwirkung erzielt und das Aufdringliche der Sequenz vermieden wird.

Dieser so übersichtliche, in streng rhythmische Strophen abgeteilte Aufbau von Cavalli'schen Sinfonien nimmt sich so selbstverständlich aus, daß man kaum daran denkt, daß es das Einsetzen einer ganzen Persönlichkeit bedurft hatte, um diesen Typus in der instrumentalen Praxis dieser Zeit durchzusetzen.

Halten wir solche und andere Sinfonien der Venetianer mit Instrumental-Stücken Gabrieli's und auch seiner Nachfolger zusammen, so stellt sich der große Unterschied klar genug heraus. Haben wir vorher gefunden, daß die venetianischen Opern-Komponisten Gabrieli's feierliche Weise in ihr Einleitungs-Stück hinübergenommen haben, so stellt sich in der Behandlung des Satzbaues heraus, daß hierin Monteverdi das maßgebende Vorbild gewesen ist.

Ein Blick auf die übrige Instrumental-Musik, die wir nie aus den Augen verlieren dürfen, belehrt uns denn auch, daß das Prinzip einer klaren Gliederung noch nicht durchgedrungen war. Es ist früher[2]) auf die beiden Richtungen, welche die Instrumental-Musik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts geht, hingewiesen worden. Sie präsentieren sich, wie auseinandergesetzt worden ist, in ihren Hauptzügen als die Kanzonen-, Sonaten- und die Tanz-Form, von denen die eine den fugierten, die andere den harmonischen Satz kultiviert. Nur die langsamen Sätze der Kanzonen u. s. w. stehen ebenfalls auf akkordischer Grundlage, bei denen man aber eine schärfere Periodisierung auch um diese Zeit noch ganz vermißt. Die Gründe bestehen darin, daß die beiden Richtungen, ohne einander zu durchkreuzen, nebeneinander selbständig herlaufen. Auch der Tanz nahm nichts von dem Wesen der Kanzone in sich auf; er bleibt, was er war. Man sieht gerade in der italienischen Instrumental-Geschichte, daß der Tanz aus sich selbst keine größeren Formen schafft,

---

1) Vergleiche Riemann, »Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonate« (Aula 1895, Nr. 3, S. 4), der den Kompositionen dieser Zeit »entweder ein Zurückfallen in die Haupttonart bei allen Teilschlüssen oder aber ein planloses Herumirren auf den Stufen des diatonischen Systems« vorwirft, ein Urteil, dem ich indes nicht so ohne weiteres zustimmen kann.

2) Sammelband IV, 2, Seite 182 und Seite 217 ff.

Digitized by Google

eine Ansicht, welche zu dem weitverbreiteten Irrtum führte, daß die Sinfonie sich aus der Suite entwickelt habe[1]. Denn auf sich allein gestellt, bleibt der Tanz unfruchtbar, und ist unfähig, größere Formen aus sich heraus zu schaffen. Ich möchte hierfür gerade ein Beispiel aus der italienischen Instrumental-Musik geben. Marini, vielleicht der scharfsinnigste unter den Instrumental-Komponisten dieser Zeit, ist in seinen Tanzstücken vom Jahre 1655[2] in der Form keinen Schritt weiter gegangen als in denen des ersten Werkes von 1617[3]; eine Weiterentwicklung des Tanzes in dem Sinne, daß er die Fesseln der Tanzform zu sprengen vermocht hätte, ist nicht zu konstatieren[4]. Und ebenso hatte der Kanzonen-Stil noch keine innere Durchbildung, eine gründliche Durchschüttelung mit schärferen Elementen erfahren: von einer gegenseitigen Befruchtung der beiden Schulen ist noch nichts zu bemerken. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts beginnt die gegenseitige Wechselwirkung der beiden Richtungen, der Kammer- und Kirchen-Sonate, die dann endlich die eigentliche Sonatenform der Corelli'schen Epoche zeitigen sollte, die ohne die Verschmelzung der beiden Richtungen nicht hätte zu stande kommen können. In der Zeit der beinahe absoluten Herrschaft des Kontrapunktes hatte Monteverdi durch Bevorzugung der harmonischen Schreibweise der Instrumental-Musik, sofern sie das modern-harmonische Prinzip vertreten sollte, eine sichere Position geschaffen, welche, wie wir sehen, in erster Linie die venetianischen Komponisten halten und befestigen sollten.

Noch klarer zeigt sich aber die eigenartige Richtung der Venetianer, wenn man ihre Sinfonien mit denen anderer Opernstädte vergleicht, vornehmlich mit Rom, dem bedeutendsten Opernzentrum unmittelbar vor Venedig. Ein bemerkenswertes Werk aus dieser Gruppe ist Stefano Landi's »San Alessio«, das H. Goldschmidt in seinen »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert« einer gründlichen Würdigung unterzogen hat, wobei insbesondere auch die Einleitungs-Sinfonien der einzelnen Akte eine eingehende Besprechung erfahren.

Der Unterschied zeigt sich hier in der schärfsten Weise. Während die Venetianer eine durchaus eigene, von der übrigen Instrumental-Musik abweichende Kompositionsweise in ihren Sinfonien anwandten, gehen

---

1) Zu diesem Irrtum haben besonders Wagner's Schriften beigetragen, die in ihrem historischen Teil beinahe sämtlich verfehlt sind.

2) Op. 22, Stadt-Bibliothek zu Breslau.

3) Op. 1. *Affetti musicali.* Ebenda.

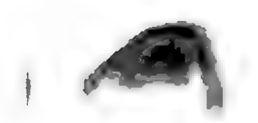
4) Das wichtigste Beispiel bietet die deutsche Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert. Dieselbe bleibt, was sie von Anfang an gewesen ist, Suiten-, Tanz-Komposition, und entwickelt keine größeren Formen. Erst Rosenmüller bringt hier eine Wendung, als er sich den Italienern anschließt. Siehe unten Seite 466.

die Komponisten jener Schule gerade von der übrigen Instrumental-Musik aus und stellen ihren Dramen Instrumental-Stücke voraus, die sich in nichts von der Kammer-Musik dieser Zeit unterscheiden. Ihre Sinfonien sind Kanzonen in der üblichen Form und Anlage, sogar der übliche Kanzonen-Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ ♩ fehlt bei keinem der Stücke; bei der Sinfonie zum ersten Akt schreibt Landi sogar noch ausdrücklich, daß man es mit einer Kanzone zu tun habe. Die Sinfonien sind denn auch in der Art der Instrumental-Kanzonen fugiert: eine Stimme setzt nach der andern ein und wenn alle beieinander sind, so fängt die Verarbeitung des Themas nach den damaligen Prinzipien an, wobei es vorkommen kann, daß, wie in der Sinfonie zum zweiten Akt, eine Art zweites Thema auftritt, was auch bei Kanzonen G. Gabrieli's vorkommt. Von einer Beziehung dieser Sinfonien auf das kommende Drama kann nicht einmal in dem Sinne der venetianischen Opern-Sinfonien dieser Periode die Rede sein, die mit ihrer absichtlich zur Schau getragenen Feierlichkeit etwas ganz anderes bieten als die übrige Instrumental-Musik, während sich diese Kanzonen-Sinfonien nicht anders anhören als die Instrumental-Musik, wie man sie zu Hause pflegte. Selbst für den langsamen Satz der Sinfonie zum zweiten Akt könnte der bestimmte Nachweis des Programm-Charakters, wie ihn Goldschmidt annimmt, nicht so leicht werden, einmal deswegen nicht, weil dieser ruhige, gebundene Ton bei den langsamen Sätzen der Kanzone häufig zu treffen ist, dann aber deswegen nicht, weil der angeblich die Erlösung des Helden andeutende Satz doch besser in die Sinfonie zum dritten Akte passen würde, in welchem die Erlösung Alessios doch erst erfolgt. Das einzige Zugeständnis, welches Landi dem Bühnenzweck seiner Sinfonien machte, scheint mir in der Sinfonie zum ersten Akte zu liegen, in welcher er der Kanzone einen breiten vollen Satz vorausschickt, was bei der Kanzonen-Literatur, so weit sie mir bekannt ist, nirgends zu finden ist, eine Neuerung, die, wenn sie Nachfolge gefunden hätte, vielleicht von einer ähnlichen Bedeutung hätte werden können, wie das Einleiten der Suite mit einer Sinfonie, welches die deutschen Instrumental-Komponisten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vornahmen[1], indem durch einen wirklich freien Satz die starre Gewalt der Kanzonen leichter gebrochen hätte werden können.

Mit Recht macht Goldschmidt darauf aufmerksam[2], daß die Sinfonie zum zweiten Akt den Typus der späteren Scarlatti'schen Sinfonie aufweise; sie wird auch wohl die erste Ouverture sein, welche die bekannte Satz-Aufstellung zeigt. Dennoch handelt es sich auch bei ihr um nichts

1) Vergleiche Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

2) A. a. O., Seite 61.



Digitized by Google

anderes als um die Übertragung der üblichen Kammer-Kanzone für Bühnenzwecke, und ihre Abstammung trägt diese Sinfonie-Kanzone besonders stark zur Schau, weil sie in dem dritten Satze wieder auf das Haupt-Thema des ersten Satzes zurückkommt, was man beinahe als ein typisches Zeichen der Kanzone ansehen muß. Bei der späteren Scarlattischen Sinfonie kommt aber ein solches Zurückgreifen nie vor, da der letzte Satz (meistens $^2/_4$ und $^6/_8$) mit den ersten (gewöhnlich $^4/_4$ oder $^3/_4$) sowohl in der Taktart als auch im Charakter scharf kontrastiert. Ein anderes Charakteristikum der italienischen Sinfonie, das Scarlatti in dieser Kompositions-Gattung in konsequenter Weise (vereinzelt kommt es auch bei den venetianischen Opern-Sinfonien öfters vor) durchgeführt hat, ist das scharfe Trennen der Sätze, das nicht Ineinanderspielen derselben, was bei der Kanzonen-Literatur vor Einwirkung des Tanzes fast immer anzutreffen ist. Die Ähnlichkeit der Landi'schen mit der Scarlatti'schen Sinfonie liegt so nur in der zufälligen Dreisatz-Form, zufällig deshalb, weil Landi dieses Schema in den anderen Sinfonien nicht innehält. Innerlich unterscheiden sich die beiden Sinfonie-Arten natürlich ganz und gar, gerade so wie der Anfang des 17. vom Anfang des 18. Jahrhunderts sich unterscheiden. Die ganze mächtige Entwickelung der allmählichen Befreiung von der polyphonen Form zur akkordischen, konzertierenden, homophonen, welche Seite die Scarlatti'schen Sinfonien in so einseitiger Weise vertreten sollten, liegt dazwischen. Nach dieser Richtung aber weisen die Kanzonen-Sinfonien noch nicht im Geringsten hin, während die Sinfonien der Venetianer, wie sich im Verlauf dieser Abhandlung zeigen wird, teilweise den Scarlatti'schen Stil direkt vorbereiten. Vorläufig ist es aber nicht am Platze, Scarlatti in irgend welcher Weise zum Vergleiche herbeizuziehen.

Es ist nicht Landi allein, der seine Sinfonien in der Weise der Kanzone anlegt. Auch Giulia Caccini, die Tochter des berühmten Hellenisten schlägt in ihrer Sinfonie[1]) zu »La Liberazione di Ruggiero d'all'Isola d'Alcina« 1626 den Kanzonen-Ton an, allerdings in der entschieden fortschrittlichen Art, daß alle Stimmen zugleich mit dem Kanzonen-Thema beginnen wodurch von Anfang an eine Gesamtwirkung erzielt wird. Eine Parallele bietet Monteverdi's Sinfonie auf Seite 179 der Eitner'schen Ausgabe, die ebenfalls den Kanzonen-Rhythmus aufweist. Im zweiten, langsamen Satz verrät sie noch stärker den Einfluß Monteverdi's, indem der Aufbau des Sätzchens ganz unzweideutig nach dem »Orfeo« hinweist: streng sequenzmäßige Anlage, wobei immer je vier Takte zusammengehören[2]).

1) Von Herrn Prof. Kretzschmar mir freundlichst zur Verfügung gestellt.

2) Bei Giulia Caccini zeigt sich Monteverdi'scher Einfluß überhaupt in der

Digitized by Google

Es wäre auch beinahe zu verwundern, wenn der von dem größten Meister mit solchem Nachdruck und solchem künstlerischen Erfolge aufgestellte Satzbau nicht gelegentlich auch von Nichtvenetianern nachgebildet worden wäre. Bei Carissimi, dem großen römischen Meister, werden wir Monteverdi's Kompositions-Methode noch in einem ganz anderen, höheren Grade antreffen.

Sicher hat der Unterschied zwischen den Sinfonien dieser Schulen seine inneren Gründe, und er wird wohl in dem verschiedenen Wesen der beiden Bühnen, der römischen und der venetianischen, zu suchen sein, von denen die eine mehr eine aristokratische, die andere durchaus eine Volksbühne war. Es soll an seinem Orte von dem oft derb realistischen Zug der venetianischen Sinfonien, wie er sich in den schnellen Sätzen kundgibt, gesprochen werden; hier genüge der Hinweis darauf. Die überaus gediegenen, sorgsam ausgearbeiteten Sinfonien Landi's, ihr vornehm fugiertes Wesen setzen ein ganz anderes Publikum voraus als eine Volksmenge, die sicher nicht in die Oper ging, um ein kunstvolles, langes Tonstück mit anzuhören. Nahm man eine Einleitungsmusik vor dem über alles vergötterten Musikdrama überhaupt mit in den Kauf, so mußte es kurz gefaßt sein und etwas anderes bieten als was man anderwärts genug zu hören bekam. Auch heutzutage, wo im Ganzen das Stilgefühl gerade für Musik ziemlich abhanden gekommen ist, würde es, und mit Recht, sehr viel Leute geben, die sehr unzufrieden wären, wenn man ihnen vor dem Aufziehen des Vorhangs eine Sinfonie, und sei es eine Beethoven'sche, vorspielen würde.

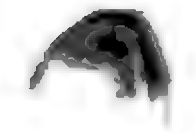
Der feingebildete Aristokrat Roms, der Hof des Kardinals Barbarini scheint aber seine Freude an den schönen Kanzonen gehabt zu haben, wie in Rom überhaupt sehr viel Kanzonen-Musik geschrieben und verbraucht wurde[1]. Auf der venetianischen Bühne wären sie sicher ganz und gar unmöglich gewesen.

Die Geschichte bietet ein ähnliches Beispiel in der französischen Ouverture; auch hier erklärt sich die würdevolle, oft sogar noch gespreizte Haltung der instrumentalen Einleitung aus der Umgebung, für die sie komponiert war. Die venetianische Sinfonie, die, wie wir sie kennen lernen werden, sich ungemein frei und ungeniert ausdrückte, hätte niemals am Hofe eines Ludwig XIV. entstehen oder festen Fuß fassen können, aber, wie die Verhältnisse liegen, auch in Rom nicht.

Doch kehren wir zu unseren Venetianern zurück. Die Sinfonien dieser ganzen Periode weisen im allgemeinen ganz dieselben, bereits be-

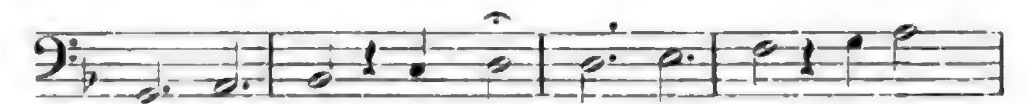
öfteren Verwendung von Instrumental-Musik im Sinne derjenigen des »Orfeo«. Vergleiche Kretzschmar, »Die venetianische Oper u. s. w.«

1) So erschien auch von Frescobaldi 1628 eine Sammlung mit 35 Instrumental-Kanzonen. (Stadt-Bibliothek Breslau.)

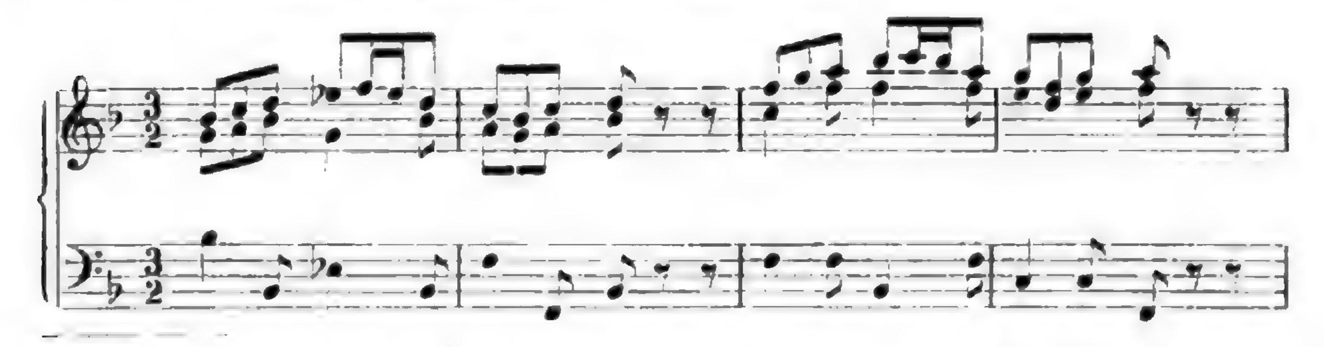


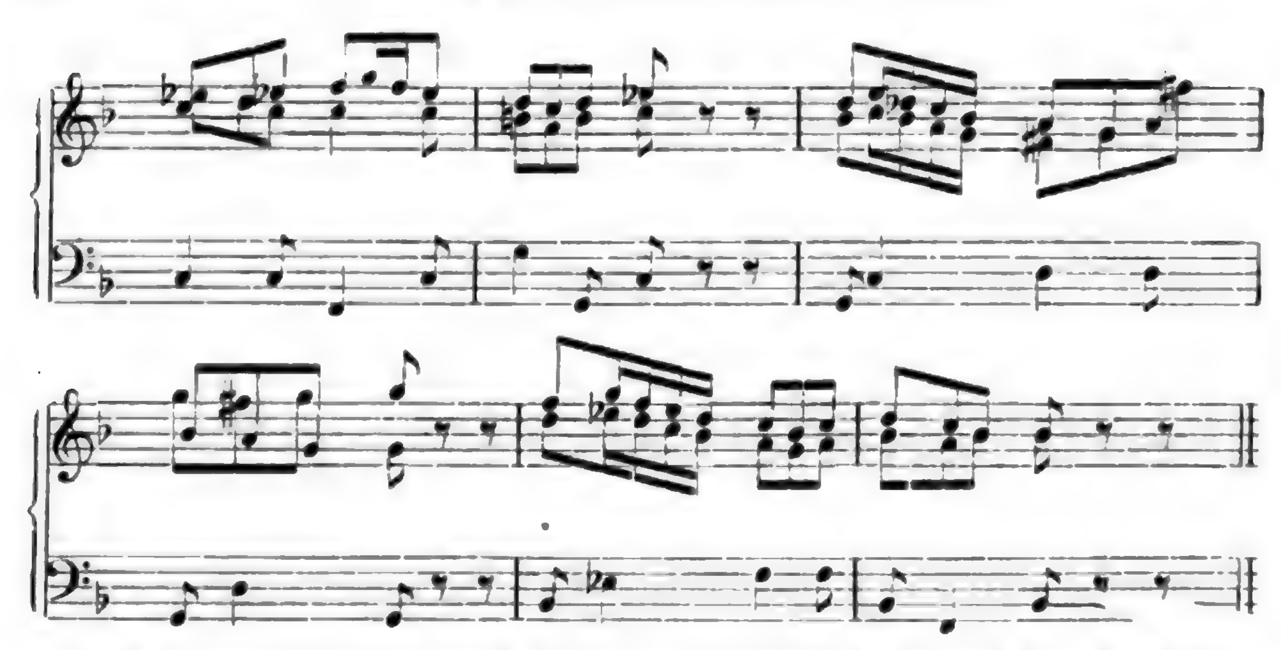
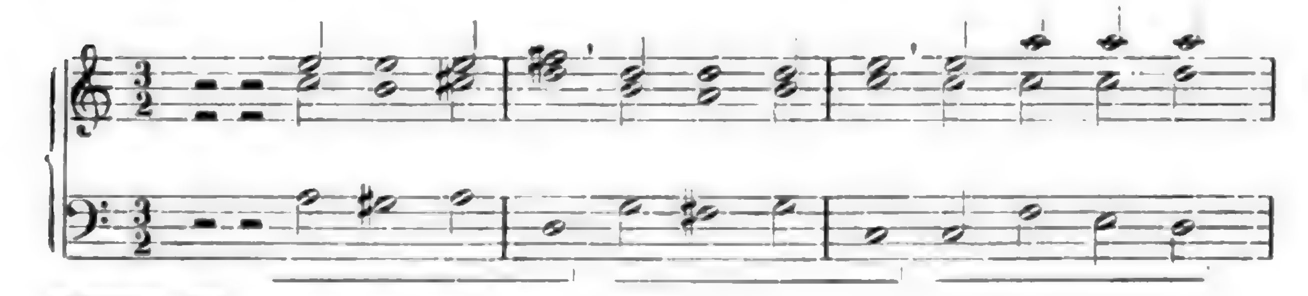
Digitized by Google

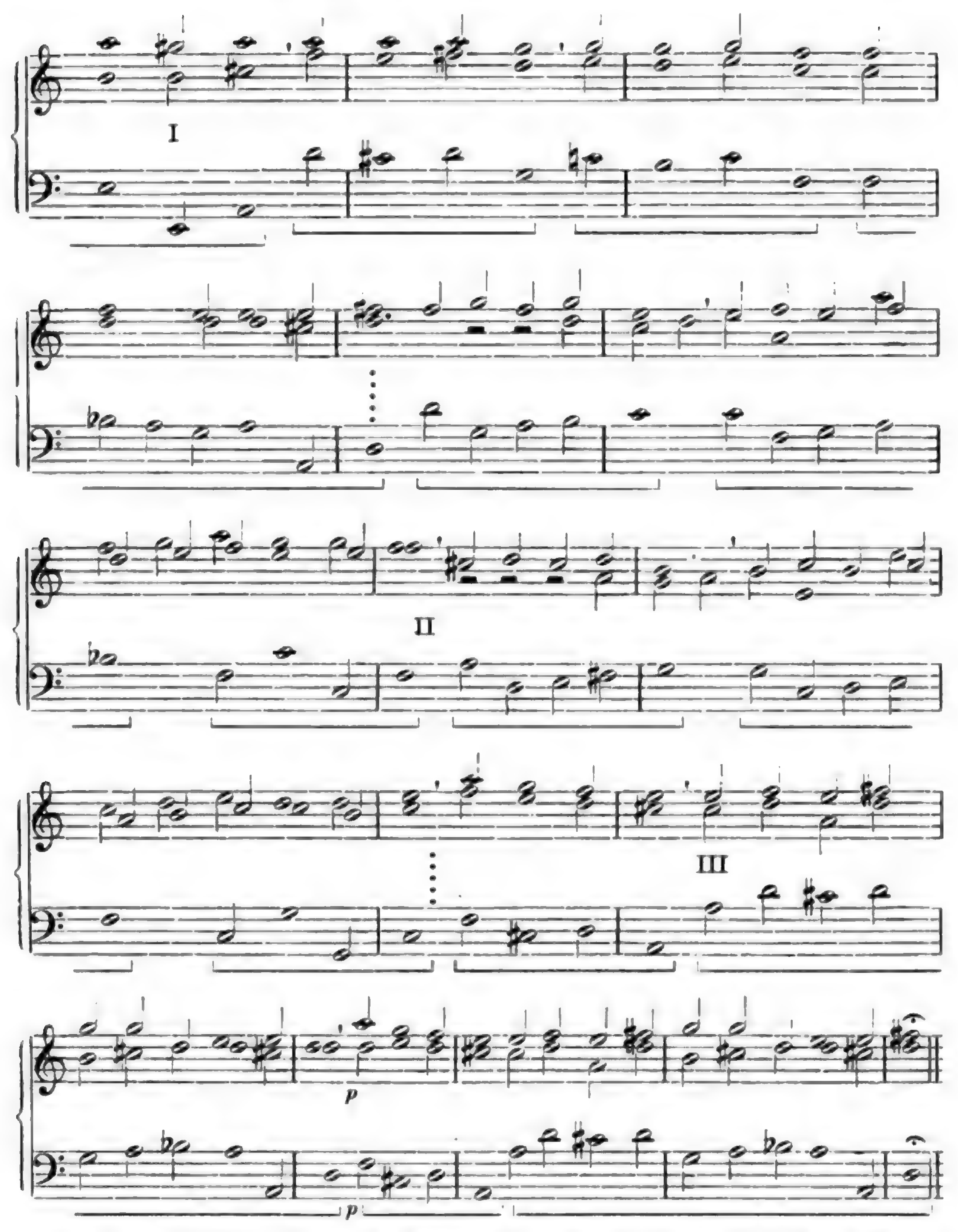
schriebenen Züge auf, so auch die beiden Sinfonien[1]) aus Cavalli's »Egisto«, mit welchen die Figuren des Prologs sich einführen; auf die geistreiche Naturschilderung — die erste Sinfonie stellt die Nacht, die zweite das Morgenrot vor — hat bereits Kretzschmar aufmerksam gemacht[2]). Der Bau ist streng sequenzmäßig, ganz ähnlich, wie wir ihn beim »Ormindo« finden. Einen überaus interessanten Zug verleiht Cavalli den beiden Sinfonien dadurch, daß er die Aurora-Sinfonie aus der Nacht-Sinfonie heraus entwickelt, indem er das Baß-Thema rhythmisch umbildet und nur auf leichtere, duftigere Weise auslegt; zudem hat er die Tonart gewechselt. Er macht aus:



folgende Umbildung:

Solche Umbildungen sind bei Skalen-Bässen überhaupt sehr häufig. Hier ist es, als wollte Cavalli damit andeuten, daß der Morgen aus der Nacht sich loslöse. Die Sequenz-Arbeit, die in erster Linie sich immer im Baß bemerkbar macht, ist nicht nur etwa ein Charakteristikum Cavalli's, sondern findet sich, soweit es sich überblicken läßt, bei allen venetianischen Opern-Komponisten, bei dem einen stärker, bei dem andern schwächer. Wer die Sinfonien gerade nach dieser Seite hin untersucht und miteinander vergleicht, der kommt zu dem Ergebnis, daß es sich hier um eine spezifische Eigentümlichkeit der venetianischen Sinfonien handelt, die deshalb als das Merkmal einer gemeinsamen Schule zu betrachten ist. Noch um 1688 schreibt Pallavicini in seiner Sinfonie zu »l' Amazoni Corsara«[3]) einen ganzen Satz auf der Grundlage dieser von Monteverdi angewendeten Sequenz, den ich zum Beweise der ganz eigenartigen Tatsache im Auszuge hier mitteile. Die Sinfonie ist fünfstimmig; nur die Außenstimmen sind hier mitgeteilt:

1) Mitgeteilt von Goldschmidt in den Monatsheften für Musikgeschichte 1893.
2) A. a. O., Seite 46.
3) Hof-Bibliothek zu München.

Digitized by Google

Oft ist gerade bei formell unklar scheinenden Sinfonien das Auffinden der Baß-Sequenz ein Hilfsmittel, den Bau der Sinfonie zu erkennen; so ist bei der einsätzigen Sinfonie von Leandrini zu »Psyche«[1]), 1649, hinter der scheinbar ganz unregelmäßigen und undurchsichtigen Arbeit ebenfalls der sequenzmäßige Aufbau nachweisbar, wenn auch nicht so auffallend, wie bei denen Cavalli's und anderer. Diese Sinfonie weist unter den mir bekannten Sinfonien am meisten Stimmen auf, nämlich sechs. In ihrem Charakter erinnert sie stark an die vielstimmige Sinfonie im »Orfeo« (zwischen dem II. und III. Akt), mit der sie neben der vollen Besetzung ganz ähnliche rhythmische und melodische Bildungen gemein hat. Komponiert ist die Oper auch für die Hochzeit des Herzogs Karl in Mantua. Noch frappanter zeigt sich die Sequenz als Hilfsmittel zur Erkenntnis des Aufbaues in der Sinfonie zu »Medoro«[2]) von Fr. Luzzo, die aber erst in die folgende Periode gehört; der Schlußsatz ist ohne sequenzmäßige Periodisierung absolut unklar. In der Instrumental-Musik für Konzert werden wir bei Besprechung Bassani's etwas Ähnliches finden, weshalb der betreffende Satz Luzzo's hier mitgeteilt sein möge, da in der ganz gleichen Art die Adagio-Sätze Bassani's zu betrachten sind. Es ist der Schlußsatz der vierstimmigen Sinfonie (die dritte Stimme ist in der Handschrift nicht ausgesetzt).

1) Bibliothek San Marco zu Venedig.
2) Marcus-Bibliothek.

Digitized by Google

Die Phrasierung ergibt den denkbar klarsten Aufbau und die Mittel zu dem richtigen Vortrag. In dem Satz lassen sich klar drei Teile erkennen, die durch die römischen Ziffern gekennzeichnet sind.

Sinfonien, wie die zu »Ormindo« bilden den Grundstock zu der späteren Sinfonie, bei der das feierliche Element immer noch vertreten ist. Schon die Sinfonie zu »Doriclea« oder »Incoronazione« weisen mit ihrem Taktwechsel einen Gegensatz auf. Man könnte sich nun denken,

daß das Auftreten des Allegro in der venetianischen Sinfonie, welches von nun an fast immer zu finden ist, und welches der zweiten Hälfte der ersten Periode das charakteristische Merkmal gibt, davon herrührt, daß diese noch schwachen Gegensätze sich allmählich zugespitzt haben, oder aber, da in der übrigen Instrumental-Musik, sowie auch in den Sinfonien der römischen Werke, das Allegro schon längstens vorhanden ist, die Venetianer dasselbe von dort in ihre Sinfonie hinübergenommmen hätten. Diese Erklärungen würden kaum der Sache auf den Grund kommen, vornehmlich das Wesen des venetianischen Allegro's nicht erklären können. Denn wie hier das Allegro-Element entsteht und sich einen Platz in dem feierlichen Satze erobert, das gehört zu den eigenartigsten Prozessen, die mir in der Geschichte der Instrumental-Musik bekannt sind.

Das Auftreten des Allegro bedeutet zugleich den schärfsten Bruch mit der Vergangenheit. Monteverdi hatte in den Instrumental-Stücken des »Orfeo« immer nur eine einzige Stimmung zum Ausdruck gebracht, und diese mit allen Mitteln, die ihm das Streben nach Einheitlichkeit eingegeben hatte, gewahrt. Hieran hielt die erste Zeit der venetianischen Sinfonie denn auch fest. Jetzt tritt aber auf einmal eine Spaltung ein, indem das feierliche Moment den denkbar schärfsten Gegensatz in dem Allegro erhält. Es ist einleuchtend, daß das Auftreten des Allegro-Elements eine Revolution hervorrufen mußte, was aber doppelt durch die Art geschah, in welcher es eintrat. Denn bei der venetianischen Sinfonie tritt das Allegro nicht als geschlossener Satz neben dem Feierlichen auf, wie es bei andern Instrumental-Formen der Fall ist, sondern es zerreißt denselben, es ist eine Geburt aus dem Schoße des langsamen Teils oder, noch anschaulicher, es tritt in der Art auf, wie wenn die Erde sich plötzlich teilt und aus der Tiefe ein mächtiges Feuer hervorbricht.[1] So, in dieser Art etwa, nimmt sich das Allegro in der venetianischen Sinfonie aus. Wer dieses »Erdbeben«, diese Revolution in die venetianische Sinfonie gebracht hat, diese Frage kann, wie alle solche Prioritäts-Fragen, immer nur bedingt entschieden werden. Doch wird man nicht stark fehlgehen, wenn man in Cavalli, den wir soeben noch in den Fußstapfen seines großen Lehrers wandeln sahen, den eigentlichen Begrün-

1) Dieses ganz eigentümliche Schauspiel des plötzlichen Auftretens des Allegros in der Sinfonie erinnert, nur in umgekehrter Folge, an das Erscheinen der Kantabilität in dem breiten Allegro-Strome der Sinfonie, überhaupt der Instrumental-Musik im 18. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrscht vor allem das Allegro. Das 17. Jahrhundert, besonders die erste Hälfte desselben, ist hierin das gerade Gegenteil, bis die italienische Opern-Sinfonie Scarlatti's dem Allegro-Element zum vollständigen Sieg verhilft. Die Geschichte der Instrumental-Musik ist ein fortwährender Kampf der Vorherrschaft der beiden Grundelemente der Musik, Langsam und Schnell.

Digitized by Google

der der venetianischen Sinfonie sucht. Die Sinfonie, in welcher Cavalli den entscheidenden Schritt über Monteverdi tut, ist die zum »Giasone« 1649, seiner verbreitetsten Oper.[1]) Mit dieser, kann man sagen, ist der Grundriß der venetianischen Sinfonie gegeben; so wie sie, allerdings mit immer andern Modifikationen, sehen die meisten Sinfonien der Venetianer aus.

Auch hier wie in allen andern Sinfonien ist der Baß der Träger des Ganzen. Die Phrase erstreckt sich über zwei Takte, worauf sie in genauer Imitation in der Dominante erscheint, um dann, nach einem Schluß in der Dominant-Tonart, Halt zu machen; der kleine Abschnitt atmet die Ruhe und Feierlichkeit, wie wir sie bisher in den Sinfonien vorfanden. Kaum ist aber der Schluß gemacht, so verändert sich auf einmal das ganze Bild; die vier Oberstimmen einerseits und der Baß anderseits treten in heftigen Gegensatz mit dem kühn angreifenden Motiv ♪♩. Es entsteht ein überaus bewegter Kampf, indem auf jedes Viertel ein wuchtiger Hieb fällt; bald streiten alle Stimmen gegen den Baß, bald auch unter sich. So geht es mit energischer Modulation über *a-moll* wieder zurück nach *C-dur*, und mit einem Male stellt das Anfangs-Motiv die Ruhe wieder her, und der Satz schließt, wie er begonnen, feierlich in *C-dur* ab. Dieser Mittelsatz muß als Allegro, etwa mit doppelt so schnellem Zeitmaß, aufgefaßt werden. Eine Tempo-Bezeichnung steht zwar, wie bei fast allen diesen Sinfonien, nicht angezeigt, war auch nicht notwendig, da entweder die Komponisten selbst oder andere ausgezeichnete Musiker am Dirigier-Cembalo saßen.[2]) Ausschlaggebend kann, wie bei fast aller Instrumental-Musik des 17. Jahrhunderts, deshalb in erster Linie nur das musikalische Gefühl sein. Eine Täuschung ist hier aus dem Grunde kaum möglich, weil die Sinfonie, im vorigen Tempo weitergespielt, sich zwar auch bewegter anhören, aber dennoch lange nicht den unzweifelhaft beabsichtigten starken Gegensatz herbeiführen würde. Ferner stimmen für diese Annahme, und dies dürfte das Ausschlaggebende sein, die späteren Sinfonien Cavalli's und der andern Komponisten. Denn von nun an ist es für die venetianischen Sinfonien ein geradezu typisches Kennzeichen, daß sie mit einem Ruck, ohne die geringste Vorbereitung, den feierlichen Gang unterbrechen, einen kurzen schnellen Teil einschieben und dann gern wieder auf den Anfang zurückkommen, oft aber auch aufs neue in ein stürmisches Allegro ausbrechen. In dem ersten Satz der Sinfonie zu »Giasone« zeigt sich demnach bereits der Grundriß der Lullyschen Ouverture, Langsam — Schnell — Langsam, er ist gewissermaßen eine Miniatur-Form derselben. Es ist naheliegend, daran zu denken, daß die

1) Publikationen für Musikforschung, Bd. XI.

2) Vergleiche Kretzschmar, »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1900, Seite 58.

venetianische Sinfonie in der Formgebung von Einfluß für die französische Ouverture war. Dennoch hat es wenig Wahrscheinlichkeit für sich, obgleich in den Ouverturen zu den Balletts der wichtigen »Collection Philidor«[1] diese Satz-Aufstellung noch nicht vorkommt, indem sich dieselben nach »Formgebung und Ausdehnung nicht von den Entrées« unterscheiden, bei denen die Zweiteiligkeit die weitaus vorherrschende Form ist. Die beiden Ouverturen sind in ihrem Wesen zu sehr verschieden. Hätte die venetianische Sinfonie gerade in der Grundfrage, der Satzaufstellung, Einfluß äußern wollen, so hätte sie es selbst vorher zu einer fest organisierten Form bringen müssen, wie die spätere italienische, die durch ihr geschlossenes Auftreten beinahe sämtliche andern Instrumental-Gattungen in ihren Bann zwang. Zu einem solchen war aber die venetianische Sinfonie auch zur Zeit Cambert's, bei dem die französische Satzaufstellung bereits vorkommt, wie auch Lully's nicht gelangt, und zwar aus Gründen, die wir bald noch näher kennen lernen werden. Zur Zeit ihrer Blüte ist die venetianische Opern-Sinfonie Programm-Sinfonie und nimmt ihre Ideen, ihre Impulse aus der Oper; diese, an sich zu sehr verschieden, ließen ein Einsperren in ein festgezimmertes Gefüge, wie die erwähnten Formen, nicht so ohne weiteres zu. Hier liegt einerseits der enorme Vorteil der venetianischen Sinfonie, den sie vor diesen Formen voraus hatte: sie schöpfte aus dem tiefen Quell der Oper und blieb, so lange dieser klar und hell floß, jugendfrisch; die Schattenseiten dieses Verfahrens werden uns später beschäftigen. Was aber noch mehr dagegen spricht, daß die französische Sinfonie ihr Muster nicht in der venetianischen haben konnte, ist die Tatsache, daß der venetianischen Sinfonie dieser Zeit die Fugierung gänzlich ferne liegt, worin diese Komponisten wieder getreu ihrem Großmeister Monteverdi folgen; denn auch die Allegros stehen, was für die Erkentnis dieser eigenartigen Instrumental-Form ebenso wichtig wie interessant ist, auf vollständig akkordischer Basis, indem sie ja auch ganz aus den breiten Akkordreihen heraus entstehen. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts kennt diese Art von Allegros sozusagen gar nicht. Gerade die Allegro-Sätze arbeiten durchwegs mit imitierenden Stimmen, indem der Stil dieser Zeit eine erste und zweite Stimme nur dem Namen nach kennt, woraus sich das Fehlen des harmonischen Satzes in Allegro-Sätzen (außer natürlich bei Tänzen) erklärt, der allerdings die Gleichberechtigung der Stimmen ausschließt.

Die Sinfonie zu »Giasone« ist zweisätzig; auf den soeben besprochenen Satz folgt ein feierlicher, der wiederholt wird und im $^6/_4$-Takt steht, also ganz wie der zweite Teil der Sinfonie zu »Doriclea«. Er bringt auch

---

1) Besprochen von Wasielewski, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I.

eine Anspielung auf das Haupt-Thema, und zwar interessanter Weise nur in der Oberstimme. Aus

Dem Baß legt er ein ganz neues Thema unter; der spätere Gang des Basses ist hingegen wieder eine Umbildung desjenigen des ersten Satzes. So zeigt sich das Ganze als eine höchst eigenartige Verquickung Monteverdi'schen und selbständigen Verfahrens; jedenfalls sieht man, daß Cavalli auch hierin neue eigene Wege suchte und fand.

Dieser zweite Satz wird wiederholt, natürlich als Echo-Wirkung; wie ein elementares Gewitter wirkt darauf das mit dem schwachen Taktteil beginnende, sofort sich anschließende selbständige Ritornell. Die direkte Folge eines solchen auf die Einleitungs-Sinfonie ist Monteverdisch; im »Orfeo« hat sie Monteverdi zuerst angewandt. Auch die Anlage mit den Baß-Sequenzen[1] führt direkt darauf zurück, wie auch die prägnante Kürze.

Mit dieser Sinfonie, d. h. mit der Zeit um 1650, beginnt die eigentliche Blütezeit der venetianischen Sinfonie, die eine glückliche Mischung der beiden Elemente »Langsam und Schnell« charakterisiert. Die Sinfonie zu »Giasone« enthält noch sehr viel von der früheren Feierlichkeit und veranschaulicht ganz trefflich den allmählichen Übergang. Die weitere Geschichte unserer Sinfonie spielt sich darin ab, daß das Allegro-Element, besonders mit Hinzutreten des fugierten Stiles, sich immer mehr ausbreitet, die feierlichen Akkord-Reihen mehr und mehr in die Ecken des Satzes drängt und zuletzt ganz wegstößt — das ewige Lied der Entwickelung.

Mußte die frühere feierliche Sinfonie und jetzt der feierliche Teil der Sinfonie wegen ihres gleichartigen Charakters dahin verstanden werden, daß sie die Einleitung zum Begriff der Oper, nämlich dem eines feierlichen Anlasses, bilden, so schließen hingegen die Sätze von schnellem Tempo sich mehr oder weniger an diejenige Oper an, für welche sie geschrieben sind. Sie sind Programm-Sinfonien[2], und zwar hängt der Programm-Charakter derselben wieder aufs engste mit dem Wesen ihrer Sinfonie zusammen. Denn da bei den Sinfonien dieser Zeit, vor der Einführung des fugierten Stiles, immer das ganze Orchester zugleich tätig ist, keine Stimme vor der andern solistisch sich erhebt, so ist es natürlich, daß auch die Allegro-Sätze sich weniger an individuelle Äußerungen, an Solo-Gesänge, sondern meistenteils an allgemeine Kundgebungen,

1) Es wird wohl nicht mehr notwendig sein, auf dieselben immer wieder hinzuweisen.

2) Auf die Programm-Sinfonien der Venetianer hat zuerst ebenfalls H. Kretzschmar hingewiesen. (A. a. O., 28; ferner: Führer durch den Konzertsaal Seite 36 ff.).

an Chorsätze anschlossen. Der Chor ist allerdings in der venetianischen Oper sehr bald verschwunden, aber Rudimente desselben haben sich durch die ganze Oper hindurch erhalten [1], und auch wirkliche Chor-Szenen tauchen immer wieder auf. An diese kleinen Chorsätze, die stets die Kundgebungen des Volkes enthalten, schließen sich nun meistens die Allegros an, nämlich an solche von freudiger Erregung, wie Sieges-, Triumph-Chöre mit »Viva«, »Vittoria« und dergleichen, oder auch an solche leidenschaftlicheren Inhalts, wie Volks-Aufläufe, kriegerische Stürme mit »Mori« und »All' Armi« etc., jedenfalls immer an Äußerungen einer mächtig erregten Volksmenge. In diesem Sinne sind mehr oder minder alle Sinfonien dieser Periode Programm-Sinfonien, mögen sie ein »wörtliches« oder ein ideelles Programm verkörpern; an der Sache selbst ändert dies nicht viel. Die wichtigeren und häufigeren Sinfonien sind diejenigen mit geistigem Anschluß; daß aber bei solchen aufgeregten Allegro-Sätzen gerade an den Inhalt bestimmter Szenen in der Oper zu denken ist, das beweisen, beinahe zum Überfluß, diejenigen Sinfonien, bei denen sich in der Oper der handgreifliche Beweis darin findet, daß die Instrumental-Sätze das Thema aus der Oper herübernehmen. Die Sinfonien erfüllen schon vollständig das, was beispielsweise Gluck [2] von der Ouverture verlangt, daß diese »den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt andeuten solle.« So gehen die Venetianer in der Praxis schon viel weiter, als J. Quantz [3] 100 Jahre später in der Theorie, der bescheiden genug, keine buchstäbliche Programm-Einleitung fordert, sondern die (dreisätzige italienische) Sinfonie so gehalten haben will, daß sie nur unmittelbar auf die erste Szene vorbereite, weshalb er die obligate Dreizahl der Sätze der Theater-Sinfonie je nach dem Charakter der ersten Scene modifiziert haben will, und zwar in der Art, daß, wofern der erste Akt beispielsweise mit einer ruhigen Szene anfängt, man nach dem zweiten Satze die Sinfonie abbreche, eine Modifikation, die bereits durch Rameau erprobt war. »Die Sinfonie bliebe doch noch auch für andere Zwecke brauchbar.«

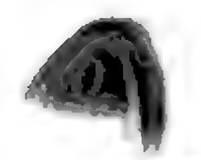
Hier sieht man die Gegensätze von Konzert-Sinfonie und wirklicher Opern-Sinfonie deutlich genug. Das für alle Zeiten Bedeutsame ist aber, daß die Venetianer die Idee der Programm-Sinfonie nicht spekulativem Denken wie Gluck und seine Nachfolger zu verdanken haben, sondern daß sich dieselbe bei ihnen von innen heraus, beinahe selbstverständlich gebildet hat.

Auf mehrere »wörtliche« Programm-Sinfonien hat bereits Kretzsch-

1) Vergleiche Kretzschmar, a. a. O., Seite 21.

2) Ant. Schmid, Chr. W. Ritter von Gluck, Seite 136. Worte Gluck's in dem Dedikationsschreiben der »Alceste« an den Großherzog von Toskana.

3) J. Quantz, Versuch einer Anleitung die Flute traversière zu spielen. Seite 301 ff.



Digitized by Google

mar aufmerksam gemacht, wie die Sinfonien zu Cesti's »Pomo d'Oro« und »l'Argia«[1]. Mehrere solcher werden im weiteren Verlauf der Abhandlung angeführt werden und zwar deshalb, weil gerade diese Sinfonien noch nach einer andern Seite hin besprochen werden und dadurch zeitraubende Doppel-Besprechungen entstehen würden.

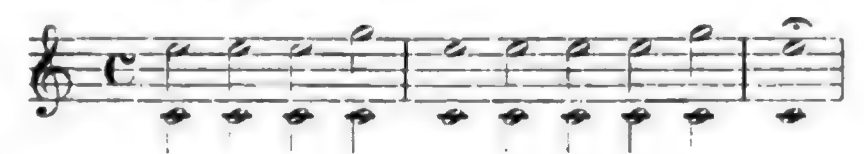
Aus ihrem Programm-Charakter, ihrem unverkennbaren Bezug auf das kommende Drama erklären sich nun die Charakter-Eigentümlichkeiten unserer Sinfonie, so die freie Gestaltung und das beliebige Schalten mit der Zahl ihrer Sätze, worauf bereits verwiesen worden ist. Damit aber, was nichts anderes als die Stellung der Form unter die Idee bedeutet, haben die venetianischen Komponisten das Problem des modernen Vorspiels und der sinfonischen Dichtung bereits, wenn auch unbewußt, gelöst. So wenig es das moderne Vorspiel zu einer allgemein übereinstimmenden Gestaltung bringt und bringen will, ebensowenig liegt es im Wesen der venetianischen Sinfonie, sich in ein bestimmtes Schema einzuzwängen. Und ebenso erklärt es sich aus ihrem Programm-Charakter, daß die Sinfonien trotz mancher Familien-Ähnlichkeit immer neue, frappante Züge aufweisen. In diesen Sätzen ist es denn auch, in welchen die Venetianer oft die glänzendsten Ideen entwickeln, die sie, da kein Zwang herrscht, in der freiesten Weise entfalten können.

Trotz all der Feinheiten, auf die im Zusammenhang eingegangen werden wird, sind die Sinfonien in ihrer Wirkung dennoch von einer populären Einfachheit. Es ist Volksmusik im besten Sinne des Wortes, was sie enthalten und ausströmen. Die Sprache dieser schnellen Sätze ist so unzweideutig, daß sie Jeder aus der Zuhörermenge verstehen mußte, insbesondere wenn man bedenkt, daß eine Oper durch eine ganze »stagione« gegeben wurde, und daß die Zuhörer von dem Textbuche vor der Oper Kenntnis nahmen[2]. Ein freier, republikanischer Volksgeist durchzieht diese Sinfonien, ein Geist, der dem etikettenmäßigen Zwange der französischen Ouverture durchaus entgegengesetzt, der in jeder Hinsicht ungebunden ist. Das Gesamturteil[3] über die venetianische Oper: »Es geht durch die venetianische Opern-Musik ein knapper, kurz angebundener, fast grober Zug — aber, was geboten wird, hat Gehalt,« trifft auch für die Sinfonien im vollsten Maße zu. Die meisten Sinfonien sind kurz, aber in dem kleinen Rahmen bieten sie ein so lebensvolles Bild, daß gerade in solchen Allegro-Sätzen oft mehr Musik steckt, als in ganzen Sonaten von Instrumental-Komponisten. Was bei allen diesen Sätzen schnellen Zeitmaßes zu finden ist, das ist ein ungeschminkter Realismus, häufig von einer Naturwüchsigkeit, die selbst im 17. Jahrhundert nicht oft

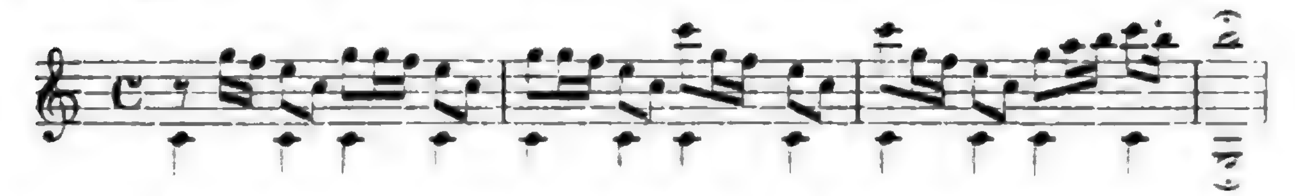
1) A. a. O., Seite 75 f. 2) A. a. O., Seite 31.
3) A. a. O., Seite 26.

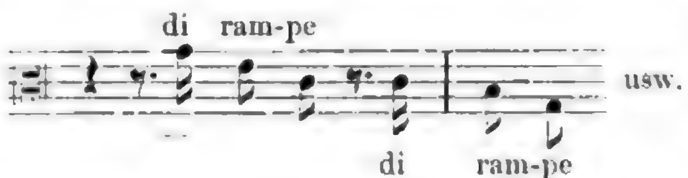
Digitized by Google

in dieser Stärke zu treffen ist. Die Komponisten, besonders Cavalli, benutzen ungemein gern Natur-Motive, Dreiklangs-Folgen, die sie in manchen Fällen in der sorglosesten Weise so oft hintereinander spielen, daß sie damit einen ganzen Satz ausfüllen, doch, muß hinzugefügt werden, immer mit dem Wechsel in der Dominante. Dadurch gehen sie bei solchen Natur-Sinfonien einen Schritt über Monteverdi hinaus, der in seiner Tokkata ebenfalls eine solche Natur-Musik geliefert hatte. Dieses Fanfaren-Stück liegt denn auch manchen venetianischen Sinfonien zu Grunde, nur gehen diese in dem angegebenen Faktor über ihr Vorbild hinaus. Am weitesten geht mit solchen Dreiklangs-Folgen Cavalli, der in der fünfstimmigen Sinfonie zu »Mutio Scävola«[1] vom Jahre 1655 nichts anderes als den *C*- und *G-dur*-Akkord in zwei Arten benutzt, einmal in feierlicher Haltung, als



und dann sofort losbrechend



worauf alles in der Dominante erscheint. Mit nochmaligem, sofortigen Anschluß des *C-dur* Allegro-Teils, der diesmal etwas breiter ausgeführt wird, geht die Sinfonie unter mächtigen *C-dur* Viertelschlägen zu Ende. (26 Takte). Ein wildes, aufgeregtes Leben, das dadurch zu stande kommt, daß das einfache Allegro-Motiv antiphonisch durch die Instrumente geführt werden, pulsiert durch diese Sinfonie; die gleich sich anschließende Bühnen-Szene gibt Aufschluß: mit wilden Ruf stürzt das Volk auf die Bühne:

Hier haben wir eine jener »wörtlichen« Programm-Sinfonien, auf die hingewiesen wurde. Das Motiv ist ziemlich getreu bewahrt, der Vokalsatz läßt nur die in diesem Falle matt wirkenden Sechzehntel weg.

In dieser Sinfonie ist der plötzliche Wechsel von Feierlichkeit und einem explosiven Ausbruch ganz bedeutend gesteigert, ja bereits auf die

1) Bibliothek San Marco.

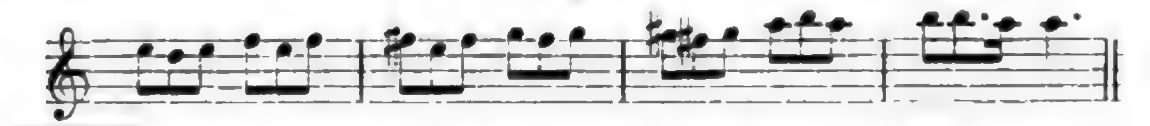
Digitized by Google

Spitze gestellt. Wie bereits gesagt, ist es ein Charakteristikum der venetianischen Sinfonien in ihrer Blütezeit, ein Effekt, der in dieser Urwüchsigkeit gebracht, seine zündende Wirkung nie verfehlen wird. Der moderne Mensch, dem schon oft Beethoven'sche Kraftproben zu stark sind, schüttelt vielleicht über diese krassen Gegensätze den Kopf und nennt sie einen wenn auch wirksamen, so doch etwas rohen Effekt; aber man denke einmal an die urwüchsigen Gestalten eines Cavalli, die derbe realistische Zeit und vor allem auch an das Publikum, eine sensationslustige, lebhaft empfindende, unruhige und phantasievolle Schaumenge, die nicht ins Theater gekommen war, um sich hölzerne Fugen vorspielen zu lassen, mit denen es, wenigstens wie sie geboten wurden, nichts anzufangen gewußt hätte, eine Volksmenge, die gerade in dem bunten Mischen von Bildern, an der abenteuerlichen Form, ihre Freude haben mußte, weil sich darin ihr Wesen selbst fand, und dann wird man begreifen, daß die Komponisten einerseits auf diese Kompositions-Weise gerieten und daß man sie, als sie erprobt war, auch beibehielt. Allerdings, ein modernes, in klanglicher Beziehung abgestumpftes Ohr müßte, um die richtige Vorstellung von solchen Sinfonien zu bekommen, sie auch in der für dasselbe maßgebenden Besetzung hören, wobei, wie bei einer solchen Schlachten-Sinfonie, Pauken und ähnliche Instrumente nicht fehlen dürften. Hierin, was Intensität der Klangwirkung anbetrifft, hat die moderne Zeit einen »Fortschritt« zu verzeichnen. Auf die viel feineren, musikalischen Lärm ungewohnten Ohren jener Zeit machte eine solche Sinfonie, was Kraftfülle anbetrifft, sicher den gleichen Eindruck wie heute die stärkst instrumentierte moderne Instrumental-Komposition. Denn solche Sinfonien hat man sich wohl nicht lediglich von Violinen- und Akkord-Orchester gespielt zu denken, sondern hier wirkten wahrscheinlich auch Bläser mit; solche Motive, und in diesem Zusammenhange, verlangen geradezu kategorisch Trompeten. Andererseits waren unbedingt auch die vielen Akkord-Instrumente im stande, dem ganzen Ensemble die gehörige Wucht zu geben. Wir werden aber noch Sinfonien finden, in welchen Blas-Instrumente ausdrücklich vorgeschrieben sind. In der modernen Musik finden wir kaum etwas, das wir diesen Sinfonien mit ihrer Kraftfülle an die Seite stellen könnten; denn innere Kraft und Urwüchsigkeit haben die Venetianer schon durch das ganze kräftige Fühlen ihrer Zeit den heutigen Musikern voraus. Wir müssen, wenn wir diesen Sinfonien etwas Ähnliches an die Seite stellen wollen, es schon in dieser Zeit selbst suchen, und zwar finden wir es da, wo eine direkte Beeinflussung von Seiten der Venetianer vorliegt, nämlich in den Werken der großen deutschen Meister dieser und der nachfolgenden Epoche: die plötzlichen Übergänge in Händel'schen Werken (als typisches und bekanntestes Beispiel kann »Wie durch Einen der Tod« im »Messias«

gelten), in Chören des Volkes in Schütz'schen und Bach'schen Passionen, die ebenfalls mit dieser elementaren Gewalt und wie aus dem Nichts hervorbrechend, alles über den Haufen zu werfen scheinen, sind direkte Nachbildungen des venetianischen Verfahrens. — Die venetianischen Komponisten müssen sehr viel Freude gerade an dem krassen Wechsel gehabt haben. Schon in dieser, der Sinfonie zu »Mutio Scävola«, wendet ihn Cavalli zweimal an, und ähnlich verfahren die anderen Komponisten, wie beispielsweise P. A. Ziani in seiner Sinfonie zu »Heraclio« 1671 und zu »Antigone delusa«[1]) 1660, Francesco Luzzo in »Medoro«[2]) 1658, der zwischen hochpathetische Ergüsse zweimal ein Schlachtenbild einschiebt, und andere.

Die venetianischen Sinfonie-Komponisten, denen es daran liegt, mit einem solchen kurzen Satz oder vielfach nur Bruchstücken eines solchen ein einziges, prägnantes Bild zu geben, werden durch dieses Bestreben nach Deutlichkeit dahin geführt, in ihrem Aufbau möglichst einheitlich zu verfahren. Das Resultat dieses Strebens beruht auf dem gleichen Prinzip, das wir Monteverdi anwenden sahen und aus inneren psychologischen Gründen erklärten, nämlich auf dem möglichst konsequenten Festhalten eines Motivs, das heißt: die Komponisten beginnen »durchzuführen«. Nur gehen die Venetianer über Monteverdi hinaus, indem sie nicht, wie dieser, das ganze Thema auf verschiedenen Stufen sequenzmäßig wiederholen, sondern entweder das Thema selbst aus einem kurzen Motiv bilden oder aber auch nach Aufstellung des Thema's markante Teile desselben herausnehmen und diese auf eine Art und Weise benutzen, die wir motivische Arbeit nennen. Am weitesten geht auch hier wieder Cavalli, der in einigen seiner schnellen Sätze Gebilde aufstellt, die schon ganz das leisten, was man heutzutage als Durchführung eines Motivs bezeichnet. Schon der schnelle Satz zu der Sinfonie »Mutio Scävola« die oben betrachtet wurde, zeigt etwas Ähnliches. Auf einer höheren Stufe steht in dieser Hinsicht die Sinfonie zu »Eliogabalo« 1659, die, dreisätzig, die Sätze auch streng von einander scheidet, was bei den Venetianern zwar öfters vorkommt, doch nicht das Typische ist. Den längsten der drei Sätze (20 Takte) bildet Cavalli ganz aus dem Motiv:

Er nimmt für den Schlußteil die zweite Hälfte dieses Motivs heraus und weiß durch die allmähliche Erhebung desselben von unten herauf:

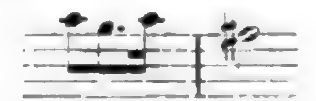


1) Bibliothek San Marco. 2) Bibliothek San Marco.

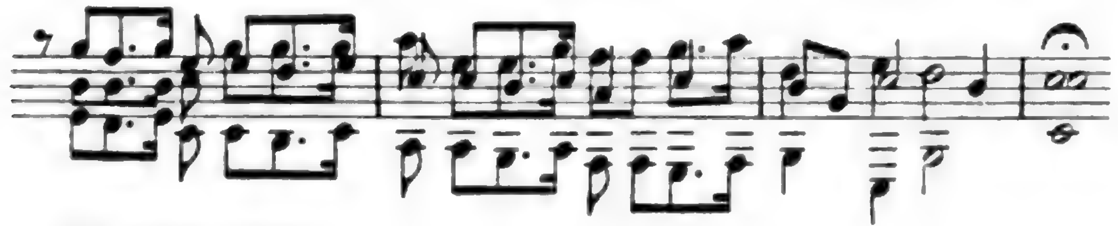
dem Schlusse eine prächtige Steigerung zu geben. Es ist, nebenbei bemerkt, eine Stelle, bei der man unwillkürlich daran denken muß, daß schon die damalige Zeit das »crescendo« anwandte.

Der Begriff der Schlußsteigerung ist vorläufig der Instrumental-Musik noch fremd, so man unter dieser die Solo-Musik (Solo- und Trio-Sonate) versteht. G. Gabrieli kannte etwas wie Steigerung am Schluß, indem er nicht selten schnellere Noten anwendet oder durch kompakteres Zusammenhalten der Stimmen eine gesteigerte Wirkung erzielt. Bei der Kammer-Musik dieser Zeit trifft man aber ein so bewußtes Hinarbeiten auf den Schluß, wie es Cavalli hier tut, nicht an. Der Wiederholung des Hauptthemas am Schluß, die von den Komponisten dieser Zeit noch sehr gern und sehr oft angewendet wird, liegt zwar ebenfalls eine Steigerung des Wohlgefühls zu Grunde, indem das Wiedererkennen, das Vertrautsein mit dem Thema ein solches mit sich bringt. Aber was wirklicher »Effekt« ist, das haben auch später am schnellsten immer die Opern-Komponisten herausgefunden.

Andere Beispiele solcher motivischer Arbeit sind nicht selten und zwar besonders bei Cavalli. So macht er in der für Paris komponierten fünfstimmigen Sinfonie zu »Ercole«[1]) im zweiten Satze beinahe eine regelrechte Durchführung, indem ein ganzer Durchführungsteil gebildet wird, der sein Motiv aus dem vorher deutlich aufgestellten Thema entnimmt, genau wie es heute noch gemacht wird. Das Motiv



wird durch die Stimme gejagt, fünfmal in der obersten Stimme hintereinander, eine Tonstufe tiefer wiederholt und als Schlußsteigerung in folgender Gestalt gebracht:



Baß Oktave tiefer.

worauf sich dann der eigentliche Schlußteil, eine mächtige *C-dur* Fanfare im Sinne der Orfeo-Tokkata anschließt, welche das Gefühl des Schlusses noch bedeutend zu steigern weiß, indem noch »verbürgte« Tromben mitspielen[2]).

1) Bibliothek San Marco

2) Die Sinfonie wird von Herrn Prof. Kretzschmar in dem letzten Band seines Führers durch den Konzertsaal, der Konzerte, Ouvertüren etc. umfassen wird, zur Veröffentlichung gelangen, worauf ich hiermit verweise.

Vielleicht ist es gerade diese Sinfonie, welche zu der zweiten Periode der venetianischen Sinfonie bewußt hinführt, in welcher, wie in der Übersicht bemerkt, das Eindringen des fugierten Stiles stattfindet. Ausgegangen von strophischen, sozusagen auf einem Cantus firmus harmonisch aufgebauten Akkord-Folgen, denen hohe Feierlichkeit an der Stirne geschrieben war, trat mit einem Male das Allegro-Element auf, das Anfangs im Verhältnis zur Ausdehnung des langsamen Teils noch zurücktrat, sich dann aber bald stark in den Vordergrund drängte, sodaß ihm ganze Sätze gewidmet werden, und hierbei ein Abbild der venetianischen Oper überhaupt wird. Auch der Allegro-Satz ruhte auf vollständig akkordischer Grundlage. Deshalb wurde im inneren System nichts geändert, und deshalb konnten die sich im übrigen scharf trennenden Sinfonie-Perioden zusammengefaßt werden. Jetzt tritt aber eine für die Sinfonie entscheidende Wendung ein, indem sie den akkordischen Boden verläßt und der Fugierung, wenn Anfangs auch noch so bescheiden, Eingang gewährt. Es hat einige Wahrscheinlichkeit für sich, daß es Cavalli mit der für Paris komponierten Oper »Ercole« war, dem die Einführung der Fugierung zuzuschreiben ist. Man kann es zwar absolut keine eigentliche Fugierung nennen, was Cavalli in dem ersten Satze dieser Sinfonie bietet. Sie beschränkt sich lediglich darauf, daß nicht alle Stimmen zugleich beginnnen; dann geht es aber in rasender Folge mit lauter Sextakkorden, »einer kühnen Anwendung der alten Faux-bourdon-Harmonien,«[1] weiter und der Eindruck ist ein vollständig »harmonischer«. Der zweite Satz steht wieder ganz auf akkordischer Basis.

Ob es wirklich die Sinfonie zu »Ercole« gewesen ist, die der venetianischen Sinfonie die Fugierung zuführte, mag dahingestellt bleiben; Tatsache ist, daß seit dieser Zeit Sinfonien mit Fugierung an der Tagesordnung sind. War es wirklich Cavalli, so hat er der venetianischen Sinfonie ein Danaer-Geschenk gemacht, insofern man nämlich die Konsequenzen daraus zieht. Mit Einführung des ersten fugierten Teiles begann man an einem der Hauptpfeiler der spezifischen Eigentümlichkeit der venetianischen Sinfonie zu rütteln, bis schließlich der ganze so selbständige venetianische Bau keinen Umsturz, wohl aber einen gründlichen Umbau erlitt, und eine Form annahm, die mit der französischen Ouvertüre große Ähnlichkeit zeigt. Wie sich auch nach der anderen Seite hin die venetianische Sinfonie umbildete, werden wir später erkennen.

Sehen wir zu, in welcher Weise die venetianischen Komponisten sich mit der Fugierung abfinden. Es zeigt sich bald, daß dieselbe von ihnen in einer so selbständigen Weise gehandhabt wird, daß sie in der ersten

1) Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I, 37.

Digitized by Google

Zeit nicht im stande ist, das gezeichnete Bild in besonderer Weise zu modifizieren. Wie die Venetianer dies anstellen, ist einer der interessantesten Züge in der Entwicklung dieser so eigenartigen Musik-Form.

Maßgebend ist bei den Venetianern in erster Linie der dramatische Gesichtspunkt. Daher kommt es, daß das ganze Wesen des fugierten Stiles in den Dienst einer Idee gestellt wird, wodurch die Fugierung niemals als Zweck erscheint, wie bei der französischen Ouvertüre, sondern als musikalisches Ausdrucksmittel dieser Zeit, das allerdings einer Kunst-Form hinzugefügt wird, der sie ursprünglich ganz fremd war. Ja, man muß sogar sagen, daß die Fugierung neue Ausdrucksmittel brachte, und in vielen Fällen die schönsten Früchte zeitigte. Dem Volks-Charakter der venetianischen Sinfonie wurde aber dennoch ein feinerer Zug einverleibt, indem man nämlich die Entdeckung machen kann, daß Opern-Sinfonien, die für einen Hof oder eine aristokratische Gesellschaft berechnet und aus ihr hervorgegangen waren, von Anfang an sich einer gewählteren, kunstreicheren »Sprache« bedienen, die in unserem Falle die Anwendung der fugierten Schreibweise wäre; auf die in Betracht kommenden Fälle ist bereits hingewiesen worden.

Die Fugierung tritt bei den Venetianern anfangs sehr bescheiden auf und wagt nicht, ihr ganzes Wesen, zum Beispiel als ausgeführte Fuge auszusprechen, im Gegenteil richtet sie sich ganz nach der bestehenden und herrschenden Ansicht. Denn so sehr es im Wesen des fugierten Stiles liegt, recht ausführlich (wenigstens für Theaterzwecke) zu sein, indem ja schon das allmähliche Einsetzen der Stimmen hintereinander die Musik zu einer breiteren Anlage zwingt, so räumen dennoch die Venetianer einem solchen Satze keinen größeren Raum als den früheren Sätzen ein, und so vermag die Fugierung in der ersten Zeit tatsächlich nicht die knappen Verhältnisse zu sprengen und zu erweitern. Die auf Ausführlichkeit hindrängende Fugen-Manier wird also gegen ihr Wesen in der gleichen Art wie die andern Sätze, nämlich, »episodenhaft« behandelt. Die Komponisten standen so offenbar zwischen zwei Lagern, hier fugenartige Behandlung mit damit verbundener Länge, dort althergebrachte Kürze und Prägnanz. Dadurch, daß bei den Venetianern die zweite Forderung wenigstens Anfangs maßgebend war, kamen sie auf einen Ausweg, der im Interesse größerer Mannigfaltigkeit auch von Lully zur Vermeidung seiner steifen Fuge hätte beschritten werden können; man fugierte, aber nicht in der eigentlichen Fugenart, sondern gewissermaßen auf harmonischem Prinzip. Dieses Paradoxum erklärt sich folgendermaßen: man beginnt vielleicht mit einem Thema, das von einer einzigen Stimme gebracht wird, aber die anderen Stimmen kommen so plötzlich und schnell dazu, daß das Gefühl des Fugenartigen schneller in uns verschwunden als eigentlich entstanden ist, so daß der Satz im

Digitized by Google

Handumdrehen solchen gleicht, wie wir sie bis dahin kennen gelernt haben.

Diese Art der fugenartigen Behandlung hat aber dennoch in gewisser Beziehung Schule gemacht. Wenn Bach zum Beispiel im Gloria und einigen anderen Sätzen seiner *H-moll* Messe das Thema von einer Stimme ansetzen läßt, dem dann schnell die zweite folgt, worauf dann plötzlich die drei noch fehlenden Stimmen ganz unerwartet zusammen einsetzen, gleichsam als könnten sie nicht erwarten, mit ihrem Lobe auch noch zu rechter Zeit zu kommen, so geht Bach dabei ganz vom gleichen Standpunkt aus, wie die Venetianer; dieser ist eben der dramatische, der das successive, regelmäßige Einsetzen der Stimmen in einem solchen Falle, wo es sich um eine allgemeine, stürmische Kundgebung handelt, zum Allermindesten als nicht natürlich und aus der Situation gegriffen halten würde.

Ein prächtiges Beispiel zur ganzen Darlegung der Verwendung der Fugierung bei den venetianischen Opern-Sinfonien bietet M. A. Ziani im Allegro-Satz seiner überaus abwechslungsreichen Sinfonie zu »Schiava fortunata« vom Jahre 1674 [1]), die auch den Beilagen beigegeben ist. (II.) Vom ersten Satz wird an anderer Stelle noch zu sprechen sein.

Der zweite, ausdrücklich mit Allegro bezeichnete Satz hat ein überaus energisches Fanfaren-Motiv. Schon im zweiten Takt tritt die zweite Stimme auf, und im vierten Takt setzen die noch fehlenden Stimmen zusammen ein; es gleicht diese Art des Einsetzens ganz dem, was wir die Engführung eines Themas nennen; gewiß mußte gerade die Engführung, wo eine Stimme die andere drängt und treibt, dasjenige an der Fuge sein, was den Dramatikern am meisten gefiel und ihnen am nächsten lag. Kaum sind alle Stimmen bei einander, so ist auch der ganze Anfangsgedanke vergessen und die fugenartige Schreibweise aufgegeben; alle Instrumente bringen, kaum daß man es sich versieht, ein beinahe streitsüchtiges, pochendes Motiv, in das beim zweiten Mal auch noch die Baß- und Akkord-Instrumente mit eingreifen, so daß durch diese gemeinschaftliche Tätigkeit aller Instrumente an einem Motiv eine geradezu elementare Wirkung zu stande kommt; das ganze Orchester scheint bei dieser Kraft-Äußerung zu wanken. Kaum haben die Schläge, die lebhaft an Schubert's Menuett aus der Fantasie op. 78 erinnern, aufgehört, so verzieht sich auch wieder das Gewitter; mit bestimmten Tonrhythmen, die aber vollständig den Anfangs-Gedanken außer Acht lassen, wird in die Dominante moduliert und mit kräftigem Schluß ein Halt gemacht; wer jetzt eine Wiederholung des Teiles in der Dominante erwartete, wie es Brauch bei der Fuge ist, würde schwer irren. Ungemein zart, beinahe schwärmerisch setzt solo die zweite Stimme mit einem neuen Thema ein.

1) Bibliothek zu San Marco.

der die erste sofort folgt; die dritte und vierte Stimme folgen in Terzen und leiten ganz unversehens in das von allen Instrumenten gebrachte hämmernde Motiv über, das diesmal wahrscheinlich ganz leise gespielt werden muß, wodurch eine ganz merkwürdige Wirkung zu stande kommt. Einige mit dem ersten Teil korrespondierende Takte führen aber jetzt zum Schlußeffekt des Ganzen, indem das hämmernde Motiv dreimal hintereinander, natürlich mit aller Kraft, gebracht wird, was entschieden vom Komponisten als Hauptwitz des ganzen Satzes betrachtet wurde. Hierauf geht der Satz mit kräftigen Akkorden zu Ende geht.

Fälle dieser Art sind durchaus nicht selten und erklären sich aus der ganzen Schaffens-Weise der Komponisten, ihrer Auffassung der Sinfonie vollständig. Auch das Vorhandensein eines wirklichen zweiten Themas (denn als solches ist das Gesangs-Thema aufzufassen), und zwar eines solchen geradezu im Mozart'schen Sinne, kann in dieser Umgebung nicht einmal verwundern, weil der phantastische, abenteuerliche Zug, der durch diese ganze Musik geht, eben die heterogensten Elemente zusammenzustellen im stande ist und die Fantasie in Gegenden zu führen vermag, die der von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehenden Kammer-Musik schlechterdings verborgen sein mußten. Wie Bilder einer Laterna magica ziehen diese einzelnen Sätze und in diesen wieder die einzelnen Gedanken an uns vorbei; kaum haben wir uns in das eine versenkt, so ist es auch wieder verschwunden, und ein anderes steht plötzlich vor unsern erstaunten Augen da; denn ausgeführte Gemälde geben uns diese Komponisten in ihren Sinfonien nicht; es sind Skizzen, mit Meisterhand in Schnelligkeit hingeworfen. Daß in dieser Beziehung, was sorgsame und nach allen Seiten ausgefeilte Arbeit betrifft, man die Sinfonien nicht mit Arbeiten von Instrumental-Komponisten zusammenstellen kann, liegt ganz in der Anlage, liegt in der Natur der Skizze. Die freie Instrumental-Musik geht von so ganz anderen Gesichtspunkten aus, sie will aus einem Gedanken heraus das Ganze entwickeln, baut deshalb allmählich auf, wozu ihr ein solider, nach allen Seiten hin fest fundierter Unterbau notwendig ist, kurz, sie baut auf, während die Sinfonie-Komponisten, so paradox es klingt, gleich mit dem fertigen Bau schon dastehen. Für die innere Entwicklung des Satzbaues, soweit es diesen als Ganzes betrifft, hat denn die venetianische Sinfonie wenig getan; hierzu ist sie zu sprunghaft. Es sind mit Kraft ausgespielte Trümpfe, die, wie wir in einem besonderen Abschnitte noch sehen werden, von den Instrumental-Komponisten später aufgenommen und oft ungeschickt und am falschen Orte angebracht werden. Ihr Wirken und Einfluß erstreckt sich in erster Linie auf Anregungen, und hierin wird sie von ungemeiner Wichtigkeit für die weitere Entwicklung der Instrumental-Musik. Auch der erste Satz zu der Sinfonie von »Schiava fortunata« bietet

neue Ausblicke; hier sind die harten Gegensätze bedeutend gemildert; nichts Robustes ist in ihm. Aber auch hier feiert die fugierte Schreibweise einen kleinen Triumph. Nach der üblichen feierlichen Einleitung, bei der man ebenfalls den Sequenzenbau treffen wird (man bemerke die freie Beantwortung in der Dominante) setzt, von je zwei Stimmen gebracht, ein Thema von ganz innigem, beinahe intimem Reiz ein; denn trotz des gestoßenen Rhythmus, der sonst für ganz andere Zwecke benutzt wurde, ist das Thema ganz zart gemeint. Wie vertraulich schwingt sich im drittletzten Takt die Melodie-Stimme in die Höhe, nachdem die kurz vorher hineingeworfenen Hiebe — ein kleiner Durchführungsteil — eine etwas ernstere Miene aufzusetzen versucht hatten. Es ist eine Musik, die zu allen Zeiten schön sein wird.

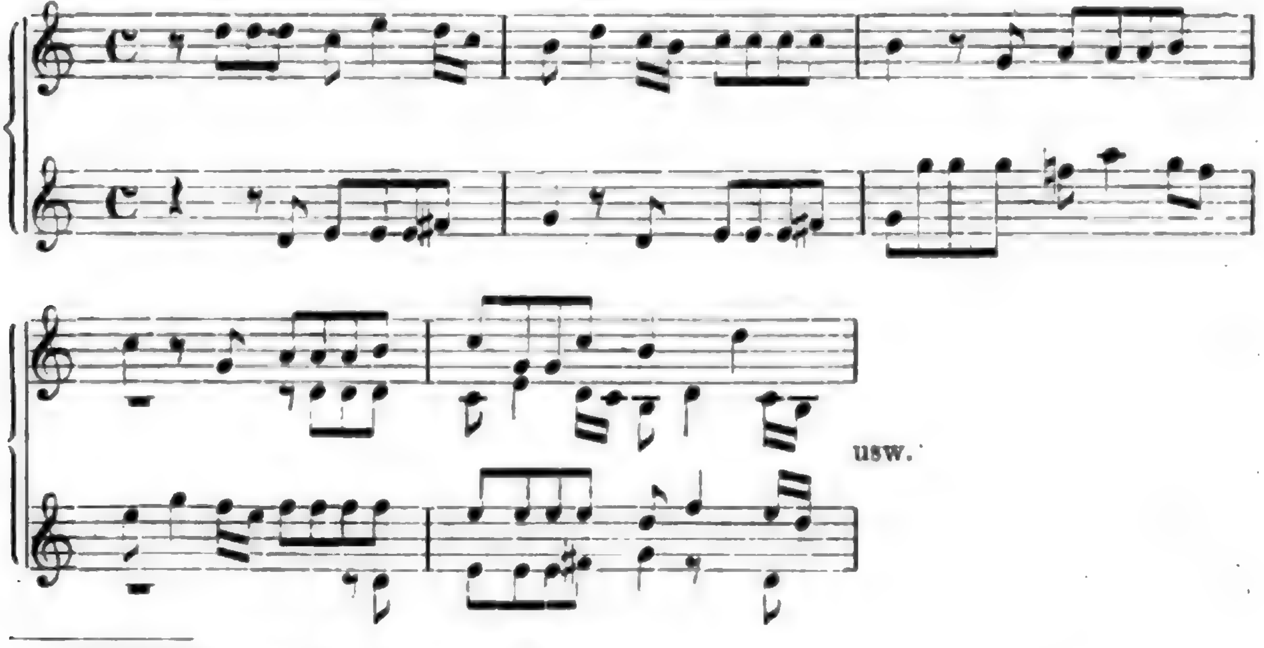
Aber es gibt noch interessantere Bildungen als die soeben besprochenen, von denen die Instrumental-Musik noch lange Zeit sich nichts träumen sollte; denn die Art der Venetianer, immer und zwar ganz unvermittelt, Bild an Bild zu reihen, führt sie in der Kompositions-Weise zu Gestaltungen, welche die spätere Zeit dann zum Prinzip erheben sollte, nämlich zur Verquickung ganz gegensätzlicher Momente, ein Verfahren, das nur zu oft auf dem Wege der Spekulation entsteht. Eine Sinfonie dieser Art ist die von Pietro Franceschini zur Oper »Arsinoe«[1] (1677), die im Anhang (Nr. 3) erscheint. Der Anfang ist der übliche (mit den Sequenz-Schritten und ausdrücklich mit *Grave* überschrieben); feierlich klingt er im hellen *D-dur* aus. Mit einem Mal Szenerie-Wechsel; ein scharfes, abgehaktes *d-moll* Thema in vollem, vierstimmigen Satz schießt stürmisch los, gelangt aber bereits nach dem fünften Takt zum Abschluß. Solo setzt sein Gegenstück ein, das in beinahe galanter Weise dem Ungestüm aus dem Wege zu gehen scheint. Jetzt geschieht aber das Unerwartete; kaum fangen dritte und vierte Stimme mit diesem Thema an, so spielen die beiden ersten Stimmen das erste Thema aus, das dann wieder von den tieferen Instrumenten ergriffen wird, während die oberen abwechselnd das zweite nehmen, als ob keine Stimme der andern etwas gönnen möchte; es ist ein Reißen und wieder ein freundlich Tun ganz eigener Art. Und dies Alles wird im Verlauf von ein paar Takten ins Werk gesetzt, daß man geradezu verwundert ist, wie dies in dem engen Rahmen möglich sei. Der Satz wird (mit einigen Umbildungen und Stimmen-Wechseln) ziemlich genau in der Dominante wiederholt; das erste Thema behauptet sein Recht und schließt, beinahe grimmig, lakonisch in *d-moll* ab.

Die paar Beispiele werden gezeigt haben, wie in ebenso geistreicher als auch selbständiger Weise die Venetianer sich den fugierten Stil zu

1) Bibliothek San Marco.

Digitized by Google

Nutze machten. Mit der Zeit zeigt sich die Verwandtschaft mit der französischen Ouvertüre immer mehr, und es ist eigentümlich, wie die venetianische Sinfonie, von der französischen Oper vollständig unabhängig, allmählich auf die Lully'sche Ouverture los steuert. Die venetianischen Komponisten fangen schon vor 1680 an, ganz ausgeführte Fugen zu schreiben, was in der ersten Zeit des Eindringens des fugierten Stiles unmöglich gewesen wäre. Aber selbst dann, wenn wirkliche Fugen vorliegen, verleugnen die Venetianer ihre Natur nicht. Eine solche venetianische Fuge ist noch ungemein weit davon entfernt, von der Art und dem Wesen der französischen in der Lully'schen Ouverture zu sein, deren Merkmal eine etwas lederne Trockenheit ist. Ich möchte an einem einzigen Beispiele zeigen, wie die Venetianer sich auch mit einer vollen Fuge abzufinden und wie sie dieselbe zu würzen verstanden. Es ist eine Sinfonie aus dem Jahre 1680, zur Oper »Il Ratto delle Sabine« von Pietro Simone Agostini[1]). Der Anfang entspricht der alten venetianischen Sinfonie; doch fehlt die scharfe Gliederung, die man in der Zeit der Blüte geradezu durchgängig beobachten konnte. Schon dadurch zeigt die Sinfonie ziemliche Ähnlichkeit mit der Lully'schen Ouvertüre, deren Eingangsteil die scharfe Gliederung der venetianischen nicht zeigt, abgesehen von der in der französischen Ouvertüre üblichen Satzeinteilung: Langsam—Schnell—Langsam.

Der darauf folgende fugierte, ebenfalls fünfstimmige Satz ist keine einfache, sondern eine Art Doppelfuge, das heißt das Thema besteht aus zwei gegensätzlichen Teil-Themen, wovon das zweite sofort von der zweiten Stimme als Gegensatz zum ersten in Beschlag genommen wird. Hier der Anfang mit den verschiedenen Einsätzen. (Die vierte Stimme im zweiten System ist eine Oktave tiefer zu lesen.)

1) Bibliothek zu San Marco in Venedig.

Digitized by Google

Dies ist wieder echte Venetianer-Art; denn ein Blick auf die Noten genügt, um zu sehen, daß der Einsatz der zweiten Stimme nach den Regeln der Fuge eigentlich erst im dritten Takt, in welchem das Thema in der richtigen Gestalt erscheint, hätte erfolgen sollen. Man muß diese Gestaltungsweise direkt dramatisch nennen, sofern das rivalisierende Spiel der beiden Stimmen, indem die eine die andere anzugreifen scheint, etwas Dramatisches an sich hat. Regelrecht, wie auf Kommando, setzen dann die andern drei Stimmen (der Baß fehlt in dem Notenbeispiel) hintereinander ein, und in frohem Lauf eilen sämtliche Stimmen, wobei sozusagen jede Note thematisch ist, dahin bis zu einem scheinbaren Abschluß in *G-dur*. Jetzt eine kurze, nur durch ein Instrument ausgefüllte Pause, und ohne jegliche Modulation klingt plötzlich, wie eine Götterstimme aus den Wolken, ein langer, den ganzen Takt füllender Akkord — Quint-Sextakkord auf *cis* — in das vorher so erregte Spiel. Es kommt Einem unwillkürlich der Trompetenstoß in Beethoven's Leonoren-Ouverture in den Sinn und sicherlich, weniger dramatisch ist dieser hereingeschneite Akkord nicht. Dennoch ist er aber unzweifelhaft historisch als eine zusammengeschrumpfte Erinnerung an den früheren feierlichen Teil, der gern das Allegro wieder unterbrach, zu erklären. — Die Stimmen lassen sich aber von dem Phantom, das sie einen Augenblick zum Stehen brachte, nicht weiter stören; beinahe frivol, als wäre auch nicht das Geringste geschehen, setzen sie in der gehörigen Ordnung wieder ein, und es folgt eine Art Wiederholung des ersten Fugatos; genau wie in den meisten französischen Ouverturen ist der Schluß wieder ein Largo-Teil.

Die besprochene Sinfonie war aus dem Jahre 1680. Aber schon früher treten Sinfonien auf, die stark an den Typus der französischen Ouverture erinnern. H. Legrenzi schreibt zu seiner Oper »Totila«[1]) eine Einleitung, die überaus stark die Verwandtschaft mit der französischen Ouverture zeigt; selbst der langsame Teil ist nicht so eigentlich venetianisch. Man glaubt beinahe, daß sich Legrenzi des Unterschiedes der beiden Sinfonie-Arten in ihrem feierlichen Teil bewußt gewesen sei, denn dem französischen Eingang folgt noch ein kleiner, feierlicher Teil im $^3/_2$-Takt von nur wenigen Takten, der aber ganz in der Art der venetianischen Sinfonie gehalten ist. Diesem ähnlich ist denn auch das abschließende *Largo*. Der deutlich als Fuge gedachte schnelle Satz weist keine neue Züge auf; das Thema besteht aus lauter Viertel-Noten, wodurch der Satz trotz des Nacheinandereinsetzens der Stimmen im Augenblick ganz harmonisch wirkt.

Es ist bereits bemerkt worden, daß nicht bei allen Sinfonien der Venetianer die Verwandtschaft mit der französischen Ouverture sich zeigt.

1) Bibliothek San Marco.

Digitized by Google

In der Tat geht denn die venetianische Sinfonie in ihrer späteren Zeit nach zwei Richtungen auseinander, und zwar von der Zeit an, als sie den festen Kontakt mit dem Drama zu verlieren beginnt. Auch bei den soeben besprochenen Fugen-Sinfonien wird man nicht so leicht einen direkten, inneren Zusammenhang mit der Oper herausfinden können. — Aber auch die andere Richtung verläßt die Bahn der früheren Sinfonie, eines den reichen Inhalt der Oper wiederspiegelnden Musik-Stückes. Man möchte in diesem Abkommen von dem früheren Weg beinahe ein kleines Gegenstück zur Oper überhaupt herausfinden. Bis jetzt war die Sinfonie nicht Selbstzweck gewesen, sondern hatte sich in den Dienst der Oper gestellt; nun machen sich aber starke Anzeichen geltend, daß ihr diese Rolle verleidet ist, und so beginnt sie bereits auf den Weg zu geraten, auf welchem die Oper in der späteren Zeit wandeln sollte: wie bei dieser die Musik im stande war, den dramatischen Gesichtspunkt aus den Augen zu verlieren, so verfolgt auch die Sinfonie allmählich Selbstzwecke und wird Konzertstück. Sicher ist mit dem Namen »Konzertstück« ziemlich stark vorgegriffen, aber die Anzeichen hierzu zeigen sich schon in aller Klarheit, und als solche sind diese Sinfonien für die Geschichte, für die spätere Entwicklung der Sinfonie, und ganz besonders für die Vorgeschichte des Instrumental-Konzerts von entscheidendem Interesse.

Die Richtung, welche dieser Zweig der venetianischen Sinfonie einschlägt, ist die solistische, kennzeichnet sich also in dem Hervortreten eines oder mehrerer Instrumente, ein Verfahren, das ursprünglich unserer Sinfonie ganz fern lag. Die Art und Weise, wie dies geschieht, zeigt deutlich, daß man es hier mit Vorboten des späteren Konzertes zu tun hat. Wir kommen hier zu einer Frage, die einiger Klärung bedarf und deshalb etwas näher erörtert werden muß.

Über die Entstehung des Instrumental-Konzertes sind wir noch ziemlich im Unklaren, trotz der höchst dankenswerten Mitteilungen Sandberger's in der Neuausgabe zu Abaco's Werken[1]). Den Begründer des *Concerto grosso* findet Sandberger in Lucchese Giov. Lor. Gregori, der schon vor Torelli, den man bis dahin als den Schöpfer dieser Instrumental-Gattung ansah, Konzerte schrieb. Ich glaube, daß hier weniger Namen maßgebend sind, als das Wesen des Konzerts, indem auch Gregori von dem Konzert als von etwas ganz Bekanntem redet, und es sich vielleicht nur um weitere Funde handeln wird, die einen noch späteren Komponisten des Konzertes herausstellen können.

Für die Erklärung des Wesens des Konzertes sind aber die konzertierenden Sinfonien von großer Wichtigkeit, da das solistisch kon-

1) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, erster Jahrgang.

Digitized by Google

zertierende Element bei ihnen aus ganz anderen Verhältnissen als bei der Kammer-Musik herauswächst. Wir müssen hier etwas ausführlicher werden.

Die Instrumental-Musik des 17. Jahrhunderts ist in ihrer Gesamtheit eine solistische, wenn auch die Ansicht unbedingt vertreten werden muß, daß die Trio-Sonaten, die gebräuchlichste Kunstform in der Instrumental-Praxis, auch in chorischer Besetzung gespielt worden sind, und dies einesteils deswegen, weil man sonst annehmen müßte, das 17. Jahrhundert hätte Orchester-Besetzung außer in der Oper überhaupt nicht gehabt, da vielstimmige Instrumental-Kompositionen Ausnahmen sind, ferner auch deshalb, weil gerade die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorkommenden Bezeichnungen von *solo* und *tutti* darauf hinweisen, daß man gelegentlich mit einer größeren Anzahl von Spielern rechnete, um den offenbar gewünschten Gegensatz zu erzielen. Zu den von Torchi[1]) gegebenen Beispielen solcher Solo- und Tutti-Stellen kann ich ein weiteres aus Marini's op. 22 von 1655[2]) geben, in welchem dieser Komponist eine Sonate mit Solo beginnt, und ihm dann ein stark kontrastierendes Tutti-Thema gegenüberstellt, das man sich kaum anders als in stärkerer Besetzung denken kann, da es, durchaus akkordisch angelegt, mit dem rivalisierenden Spiel der übrigen Sonaten nichts gemein hat[3]). Gerade das rivalisierende Spiel der Trio-Sonaten, welches diesen Instrumental-Formen ihr Gepräge gibt, sagt denn aber deutlich, daß man es mit keiner eigentlichen Orchester-Musik im Sinne der Gabrieli'schen Sonate oder des nun einsetzenden Konzertes, bei dem das Tutti (Concerto) ein regelrechtes Orchester voraussetzt, zu tun hat. In dieser Weise betrachtet, ist die Trio-Sonate in ihrem Wesen doch eine solistische, wofür noch weiter spricht, daß man die Solo-Sonate, die sich in ihrem Ausdruck und ihrer Anlage [nicht von der Trio-Sonate unterscheidet, mit dem gleichen Rechte als Orchester-Musik bezeichnen könnte, was aber bis dahin von Niemand angenommen worden ist, obwohl sie wohl sicher wie die Trio-Sonate neben der einfachen auch in orchestraler Besetzung gespielt wurde. Eine eigentliche Orchester-Musik im 17. Jahrhundert, nämlich eine solche, die orchestral gedacht und gespielt worden ist, sind

---

1) A. a. O. Einmal bei Falconieri (1650) und dann bei Corelli (1683).

2) Stadt-Bibliothek zu Breslau.

3) Schon lange vor Marini und Falconieri sind Unterscheidungen in der Besetzung gemacht worden, so von Castello in dessen »Sonate concertante« von 1628, wo aber nicht Solo und Tutti einander gegenübergestellt werden, sondern Solo und Duo, wie in der XVII. Sonate für 2 Violinen und 2 Cornetti. Bei Castello's Sonaten, die für diese Zeit ziemliche technische Schwierigkeiten geboten haben werden, ist an eine mehrfache Besetzung eines Instrumentes kaum zu denken, da die oft sehr schnellen Läufe auch im Allegro-Tempo schwerlich von mehreren Spielern zugleich deutlich herausgebracht worden wären. Diese Sonaten sind wirklich konzertierend.

denn wohl nur die Opern-Sinfonien, deren Wirkung nur in stärkerer Besetzung (schon wegen der Räumlichkeiten und großen Zuhörermenge) erzielt werden kann. Hier haben wir ein fest organisiertes Orchester, in welchem neben dem Violinen-Orchester auch etwa Blas-Instrumente, die in der Sonaten-Literatur zur Seltenheit geworden sind, vertreten waren. Und diese Blas-Instrumente sind es, welche das konzertierende Spiel im Sinne des neuen Konzertes begründen, und zwar in einer Art und Weise, die für das spätere Konzert direkt vorbildlich gewesen sein wird, da sich hier bereits die hervorragendsten Momente desselben in aller Klarheit zeigen. Hier scheint mir der Schlüssel für die Erklärung des Konzertes zu liegen, erstens, daß es ein fest organisiertes Orchester ist, aus dem das modern konzertierende Spiel herauswächst, zweitens, daß es Blas-Instrumente sind, die dasselbe begründen und, was damit zusammenhängt, daß dieses modern konzertierende Spiel zuerst in der Opern-Sinfonie auftritt. Es ist notwendig, jeden dieser Punkte einer Kritik zu unterziehen.

Erstens: es ist streng zu unterscheiden, auf welche Weise die beiden Instrumental-Gattungen, Orchester-Musik (Opern-Sinfonie) und Kammer-Musik (Sonaten-Musik) zum solistischen Spiel beziehungsweise Orchester-Satz, kurz zu dem Gegensatz von Solo und Tutti kommen. Bei der Opern-Sinfonie ist das solistische Spiel ein Herauswachsen aus einem wirklichen Orchester-Satz, indem das Tutti das primäre war, während bei der Kammer-Musik das Solo in erster Linie bestand und sich der Gegensatz (Tutti) durch das mittelst stärkerer Besetzung verdichtete (ursprüngliche) Solo heranbildete. Das Ziel wäre demnach das ganz gleiche gewesen: es galt, eine bewußte, systematische Ausbildung der Gegenüberstellung von Solo und Tutti, von Solisten und einem Orchester. Das Bedeutsame und Entscheidende ist aber, daß diese Gegenüberstellung vom Orchester-Satz aus früher zu der die moderne konzertmäßige Art und Weise anzeigenden Behandlung gelangt und gelangen mußte (worüber der zweite Punkt Gründe geben wird), weshalb diese konzertierenden Opern-Sinfonien für das spätere Konzert vorbildlich sein konnten, denn hier waren auch alle äußeren Bedingungen gegeben. Das fest organisierte Opern-Orchester konnte ohne weiteres die Trennung von Concertino und Concerto vornehmen, in der Cembalo-Frage — ein Cembalo für das Concertino, das andere für das Concerto — konnte es wohl direkt vorbildlich sein, da im Opern-Orchester bis vier solcher Instrumente vorkommen[1]. Wie allerdings in der Kammer-Musik vor Entstehung des Concerto grosso die Cembalo-Frage sich verhält, ist mir nicht bekannt, meines Wissens ist diese Frage überhaupt noch nicht

1) Kretzschmar, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1900, S. 50.

Digitized by Google

berührt worden. Daß Akkord-Instrumente auch in der Kammer-Musik eine bedeutende Rolle spielten, weiß man, indem uns durch Quantz verbürgt ist, daß sich die Zahl der Cembali nach der Anzahl der übrigen Instrumente richtete; für die angegebene Scheidung konnte dennoch das Opern-Orchester vorbildlich sein[1].

Zweitens: Es sind Blas-Instrumente, die das solistisch konzertierende Spiel in der Sinfonie begründen. Was bedeutet dies einmal für die Sinfonie?

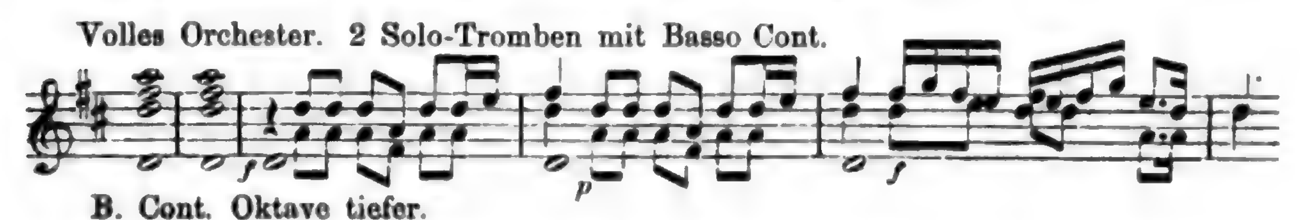
In den früheren Sinfonien der Venetianer, bei denen Blas-Instrumente, und zwar fast einzig Tromben, öfters vorkommen, haben die so stark aus dem Violinen-Orchester hervortretenden Instrumente nicht vermocht, solistisch aufzutreten. Es kann kaum etwas besser den veränderten Stand der Sinfonie bei den gleichen instrumentalen Verhältnissen kennzeichnen als gerade dieses selbständige Gebaren der Blas-Instrumente gegen früher, wo diese durch den allgemeinen Zwang, daß keine Stimme sich in dieser Weise vor der andern erhebe, niedergehalten wurden und nicht aus dem Ganzen in selbstherrlicher Weise hervorzutreten wagten. Wollte man in einem Gleichnisse reden, so könnte man sagen: hier hat die Brutalität den Sieg davongetragen; die Tromben mit ihrer aufdringlichen Gewalt haben sich über die feinere Welt der Geigen zum Herrscher emporgeschwungen. Denn bei den zu besprechenden Sinfonien sind es immer Tromben, die solistisch auftreten. Es ist auch nichts logischer, als daß gerade diese Blas-Instrumente das solistische Spiel herbeiführen, und nichts charakteristischer, als daß in der Opern-Sinfonie das solistisch konzertierende Element lange, bevor es in der Kammer-Musik vorkommt, — die älteste mir bekannte Konzert-Sinfonie ist von 1672 — auftritt, weil in der letzteren diese Instrumente keine Rolle spielen[2]. Die späteren »Begründer« des Konzerts brauchten nur das, was man in der Opern-Sinfonie teilweise zum Prinzip erhoben hatte, auf ihr Fach, nämlich die Violinen-Musik zu übertragen, natürlich mit den in der Kammer-Musik gebräuchlichen Formen. Aber auch hierin, wenigstens was die Anlage der Verteilung von Solo- und Tutti-Stellen anbetrifft, hatten die Instrumental-Komponisten eigentlich nichts weiteres zu tun, als in die Oper zu gehen

---

1) Ein weiterer Grund, daß die Opern-Sinfonien für die Erklärung des Konzertes maßgebend sind, scheint mir darin zu liegen, daß die in der Sonaten-Literatur anzutreffenden Bezeichnungen von Solo und Tutti ziemlich selten vorkommen, während konzertierende Opern-Sinfonien, soweit sich dies beurteilen läßt, typisch auftreten. Torchi, dem ein ungeheures Material zu Gebote stand, weist nur die beiden gegebenen Beispiele nach. Dennoch getraue ich mir hierüber kein endgültiges Urteil abzugeben.

2) Häufig kommt nur das Fagott vor, das den Baß unterstützt.

und sich dort Sinfonien dieser Art anzuhören. Zu diesem Zwecke müssen wir uns einige derartige Sinfonien näher ansehen.

Ein passendes Beispiel ist die Sinfonie zur Oper »Adelaide«[1]) von A. Sartorio aus dem Jahre 1672, die auch dadurch interessant ist, daß sie die kriegerische erste Szene mit ihren Trompeten-Fanfaren vorbereitet, mithin Programm-Sinfonie ist. Die konzertierenden Instrumente sind zwei Tromben, die einem starken, fünfstimmigen Orchester gegenübergestellt sind, und zwar in der Art, daß beide Teile, Solo und Tutti, wie im späteren Konzert vollständig gleichberechtigt auftreten. Die Sinfonie ist ganz mit Echo-Effekten durchzogen, worauf bereits von H. Kretzschmar hingewiesen worden ist[2]). Hier der Anfang:

Nach der ganzen Besprechung der venetianischen Sinfonie werden wir die zwei schweren *D-dur*-Akkorde am Eingang der Sinfonie, vom ganzen Ensemble gebracht, begreifen; sie sind wie ein letzter Gruß aus der alten, feierlichen Sinfonie. Nur auf den Anfang beschränkt, gleichsam nur mehr da, um Ruhe zu gebieten für das gleich darauf folgende Solisten-Spiel, oder wie ein Pförtner, der seiner Herrschaft das Tor öffnet und dann sich in die Ecke drückt, so sehen sie uns beinahe an. Der Aufbau und die Art der Behandlung der Instrumente ist nicht uninteressant; es liegt etwas darin, was man mit Instrumentation bezeichnet. Das scharf zugeschnittene, viertaktige Thema (s. oben), bei welchem der zweite und vierte Takt Echo-Wirkungen der vorhergehenden sind, wird von den Solo-Trompeten aufgestellt und erfährt vom Orchester sofort eine genaue Wiederholung in der Dominante, was deshalb bemerkt wird, weil man sieht, wie sehr den venetianischen Komponisten die Beantwortung in der Dominante im Blute liegt; denn bei späteren *Dur*-Konzerten von Vivaldi, Corelli, Abaco, wird das vom Tutti-Chore aufgestellte Haupt-Thema vom Concertino immer in der gleichen Tonart gebracht[3]). Nach dem Schlusse des Tutti in *A-dur* setzen die Solo-Instrumente mit dem Thema in *D-dur* wieder ein, doch wird diesmal die Echo-Antwort vom Orchester gebracht und so ein Instrumentations-Effekt erzielt. Auch die Ver-

1) Bibliothek San Marco.

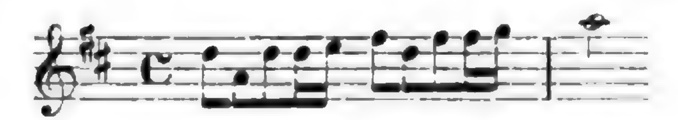
2) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters: Einige Bemerkungen für den Vortrag alter Musik (1900). Seite 64.

3) Eine große Anzahl von Vivaldi-Konzerten befindet sich in der Kgl. Bibliothek zu Dresden, die Konzerte von Corelli und einige von Abaco liegen in Neuausgaben vor.

Digitized by Google

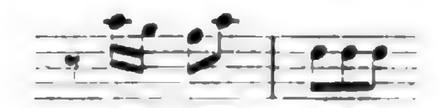
teilung des thematischen Materials erinnert ganz an das spätere Konzert. Das erste Solo-Instrument intoniert darauf ein aus Motiven des ersten Themas gebildetes zweites Thema von vier Takten, das dann wieder vom Orchester in der Dominant-Tonart gebracht wird, worauf nochmals das Anfangs-Thema in der zweiten Gestalt, also zwischen Solo und Tutti verteilt, auftritt, mit dem dann die Sinfonie abschließt. Der Bau ist demnach von der denkbar einfachsten Art, geradezu primitiv, der harmonische Bestand beschränkt sich auf drei Akkorde. Und so tritt die Sinfonie gewissermaßen in die Reihe jener Natur-Sinfonien mit den Fanfaren-Motiven, auf welche wiederholt hingewiesen wurde.

Größere Anlage und weitere Ausblicke, auch nach der des späteren Konzerts, weist eine Sinfonie von P. A. Ziani auf, die zur Oper »Candaule«[1] 1679 gehört, und trefflich zu zeigen vermag, in welcher Weise diese Sinfonien für das spätere Konzert vorbildlich sein konnten[2]. Auch hier ist das Solo-Instrument eine Trombe und die Sinfonie steht, wie meistens, wenn eine Trombe dabei ist, in *D-dur*, der Sinfonie-Tonart des kommenden Jahrhunderts. Die ganze zweisätzige, fünfstimmige Sinfonie ist ein Konzert für die Trombe mit dem Anfangsthema:



das vom Orchester fugenartig wiederholt wird, worauf dann die Trombe mit

fortführt, vom Orchester aber sofort unterbrochen wird. Der Anteil des Orchesters ist hier ein viel lebhafterer als in der vorhergehenden Sinfonie. Ein erregtes Frag- und Antwortspiel, dem das Motiv



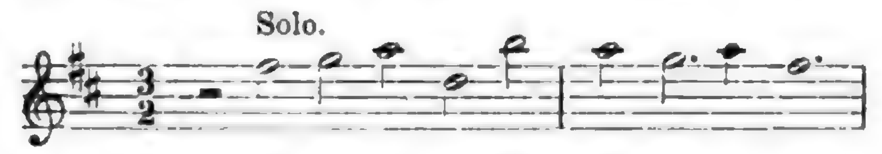
zu Grunde liegt (ähnlich wie es die früheren Sinfonien, nur unter alle Stimmen verteilt, geliebt hatten), gibt dieser Sinfonie ein charakteristisches Aussehen; es handelt sich wirklich um einen Wettkampf zwischen den beiden Gegensätzen Solo und Tutti. Zum Schluß des kleinen feurigen Satzes erklingen dann Solo- und Tutti-Stimmen als schöne Schluß-Steigerung zusammen, auch darin dem späteren Konzert die Bahnen zeigend. Der zweite Satz ist ebenfalls in dieser Art angelegt, nur gibt

1) Marcus-Bibliothek.

2) Die Sinfonie wird von Herrn Prof. Kretzschmar veröffentlicht werden.

Digitized by Google

er dem Solo-Instrument Gelegenheit, sein Können auch im ausdrucksvollen Spiel zu zeigen. Das »Barcarolen-Thema«



das sofort vom Orchester aufgegriffen wird, erinnert stark an Arien, deren Accompagnement wegen ihrer Wichtigkeit von den Komponisten mit einer obligaten Instrumental-Begleitung versehen wird. Dem Tutti ist noch eine größere Rolle zuerteilt, als im vorigen Satze, indem es einige Male selbständigere Bahnen zu gehen wagt; auch hier vereinigen sich zum Schlusse Solo und Orchester. Ähnlich wie diese sind andere Sinfonien mit konzertierendem Charakter beschaffen; immer ist es ein Hin- und Herspielen von Solo und Orchester, wie, um ein weiteres Beispiel zu geben, in der dreisätzigen Sinfonie von C. Pallavicini zu »L'Amazoni Corsara«[1]) vom Jahre 1688, bei welcher der erste Satz (Beilage Nr. 4) das solistische Spiel aufweist. Instrumente sind keine angegeben; die Tonart *B-dur* scheint zwar darauf hinzuweisen, daß die Solo-Stimme nicht von der Trombe ausgeführt worden ist, doch belehrt darüber gleich die erste Szene des ersten Aktes, die auf die Trombe Bezug nimmt, daß auch hier diese Besetzung gemeint sei. Man sieht an dem Satze die solistische Behandlung sehr deutlich; zugleich weist er in sofern gegen die besprochenen konzertierenden Sinfonien neue Seiten auf, als das Orchester gleich sofort ein Gegen-Thema aufstellt. Auch in seinem Aufbau ist der Satz nicht uninteressant, indem er die dreiteilige Form mit einem neuen Schluß aufweist, der aus einer Verbreiterung des Anfangs-Motivs gebildet ist, Feinheiten, von denen im Zusammenhang geredet werden soll. Die geistige Verwandtschaft mit Händel wird wohl Jeder empfinden.

Diese konzertierenden Sinfonien künden aber nicht nur das Konzert an, sondern sie sind auch die direkten Vorläufer der Scarlatti'schen Sinfonie. Natürlich sind sie es nicht in der Art, daß sie für die bekannte Satz-Aufstellung vorbildlich gewesen wären. Es ist immer wieder betont worden, daß die venetianische Sinfonie es zu keiner festen Gestalt gebracht hat und es schlechterdings auch nicht bringen konnte. In der Zeit, da sie sich hierzu anschickt, ist die Blütezeit der Oper, mit der die Sinfonie ja wieder aufs engste zusammenhängt, vorbei. Im großen Ganzen neigte sie zur Einsätzigkeit, aber in der Art, daß in diesem fortlaufenden Ganzen die mannigfachsten Elemente vertreten waren. Die konzertierende Sinfonie der Venetianer scheidet nun diese ziemlich aus,

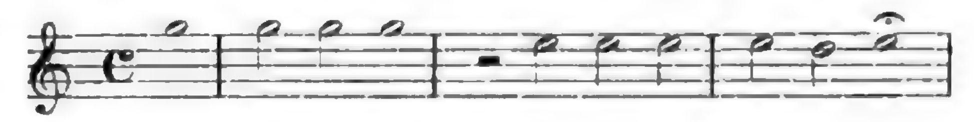
1) Hof-Bibliothek zu München.

Digitized by Google

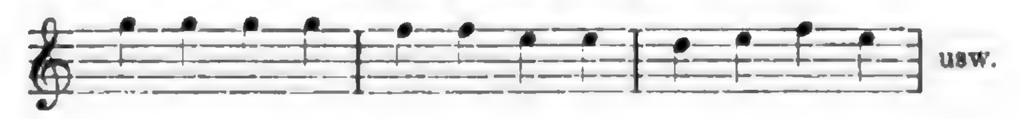
so daß sie ein einheitliches Ganzes zu werden beginnt, was die Scarlatti'sche Sinfonie so scharf von der venetianischen Sinfonie der Blütezeit unterscheidet. In dieser Art nun bereitet die von den heterogenen Elementen »gesäuberte« Konzert-Sinfonie die Scarlatti'sche vor. Doch nicht nur dies: auch das konzertierende Spiel der Scarlatti'schen Sinfonie wird zum größten Teil auf das Konto dieser venetianischen Sinfonie zu setzen sein. Was sonst noch für das Zustandekommen der Scarlatti'schen Sinfonie maßgebend gewesen ist, sind Fragen, die von einer andern Seite gelöst werden müssen, auf die aber hier nicht eingegangen werden kann.

Die Besprechung dieser Sinfonien hat sich mit Absicht immer nur an einige typische Beispiele gehalten, um an diesen das Wesen dieser Sinfonie ausführlicher darlegen zu können. Alle Sinfonien bergen aber eine solche Mannigfaltigkeit immer neuer Züge in sich, daß beinahe an jeder etwas hervorzuheben wäre, worin sie ebenfalls aufs schärfste mit den Sinfonien der späteren Neapolitaner kontrastieren. Auf einen Zug muß aber noch aufmerksam gemacht werden, und zwar deshalb, weil er in der späteren Flut gleichartiger Sinfonien gänzlich verloren geht, und wohl kaum jemals, oder erst in der Gegenwart, wieder in so reicher Art aufgekommen ist: auf den großen Reichtum an rhythmischen Bildungen, in denen die Venetianer eine Feinheit bekunden, die man in ihren scheinbar hingeworfenen Sinfonien gar nicht vermuten würde. Einige Beispiele werden im stande sein, die Achtung vor diesen Sinfonien gerade dadurch zu erhöhen.

Rhythmische Umbildungen ganzer Sätze, wie sie Monteverdi und Cavalli vorgenommen hatten, kommen in gleicher Gestalt in der Blütezeit der venetianischen Sinfonie nicht mehr vor. Dennoch war diese Art der Umbildung nicht vergessen, sondern in gewisser Hinsicht verfeinert worden, und zwar folgendermaßen: Die Komponisten nehmen oft das Thema, welches in langsamem Zeitmaße für die Einleitung benutzt wurde, in doppelt so schnellem Tempo im Allegro-Teil, ein Verfahren, welches allgemein aus Schumann's *B-dur*-Sinfonie bekannt ist. Oft tun sie es nur in schwacher Andeutung, wie in der Sinfonie zu »Marcello«[1]) von Ant. Boretti, in welcher das auf einem Ton verharrende Eingangs-Thema

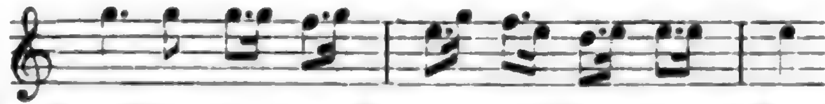


sowohl für das sofort darauf folgende Allegro-Thema:



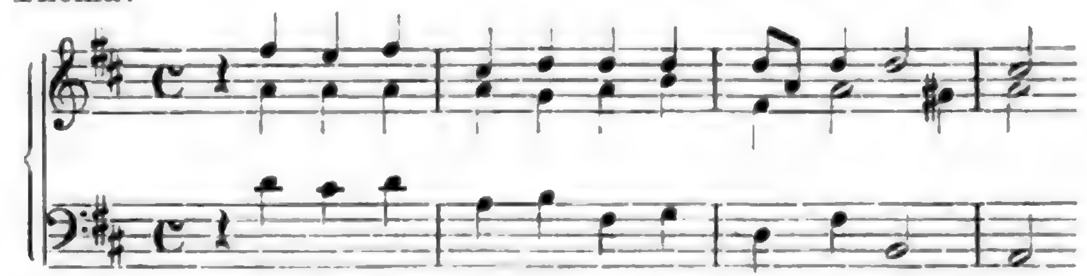
1) Marcus-Bibliothek.

als auch für den späteren Satz, in rhythmischer Umgestaltung verwendet wird.

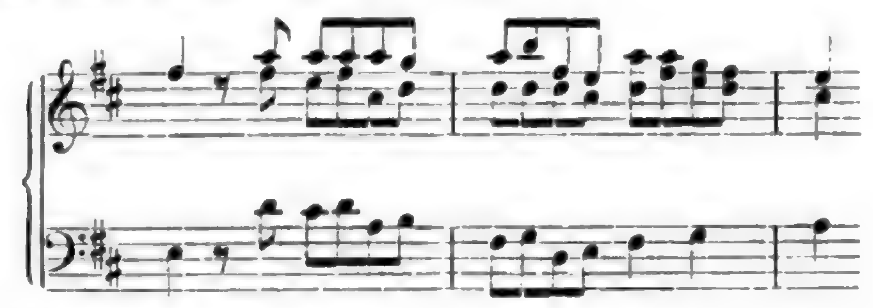


Auch in der Sinfonie zu »Ercole in Tebe«[1]) verfährt Boretti auf ähnliche Weise. Das Thema hat ziemliche Ähnlichkeit mit dem Cesti's aus der Sinfonie zu »La Magnanimita d' Alessandro«; bei Boretti ist eine Anlehnung deshalb nicht ausgeschlossen, weil auch in anderen Fällen seine Themen an solche von Cesti anklingen. So ist das reizende, elegante Thema in der »Marcello«-Sinfonie

aus einem Chore in Cesti's »Pomo d'oro«[2]) genommen, was deshalb keine zufällige Gleichartigkeit sein kann, weil das Einsetzen der Stimmen bei beiden Meistern in ganz gleichen Abständen und gleichen Noten geschieht.

Ähnlich, nur interessanter, verfährt Cesti, von welchem im Zusammenhange noch zu reden sein wird, in seiner Sinfonie zu »La Magnanimita d' Alessandro«[3]); nach einem Einleitungs-Takte bringt Cesti folgendes Thema:

Fortsetzung in der Dominante.

Hierauf folgt nun ein hitziges Allegro, das aus dem ganz gleichen Thema gebildet ist, nur eine interessante Weiterbildung erfährt; die beiden Ober-Stimmen sind auf originelle einfache Art umgetauscht, so daß man glaubt, man habe etwas Neues vor sich:



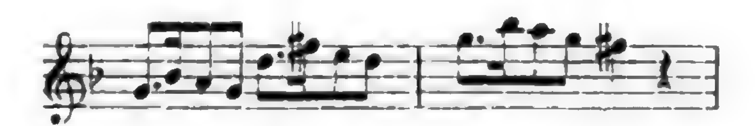
1) Marcus-Bibliothek.

2) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III. Nei volumi del Ciel. Seite 41.

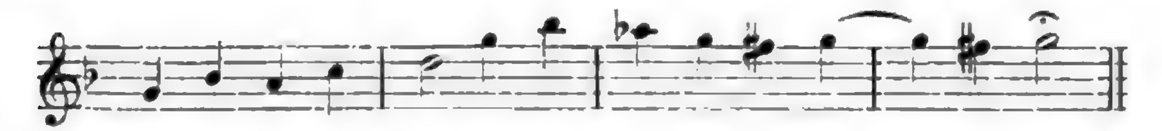
3) Marcus-Bibliothek.

Das Original für solchen Stimmen-Wechsel haben wir bei Monteverdi gefunden; es ist auch beinahe, als ob der alte Meister hier wieder auflebte. Hier ist das Neue aber die doppelte Täuschung, Stimmen-Wechsel und Tempo-Verkleinerung, so daß sich das Ganze als etwas Originales ausnimmt. Man meint gerade, der Komponist wolle mit seinem Motiv Versteck spielen.

Solche rhythmische Umbildungen sind bei den Venetianern gar nicht selten und kommen bis in die spätere Zeit der venetianischen Sinfonie vor. Pallavicini wendet sie in seiner dreisätzigen Sinfonie zu »l' Amazoni Corsara« 1688 verschiedene Male an, und zwar in überaus künstlerischer Weise, indem er durch Verbreiterung des Hauptgedankens den Schluß in die Länge zieht. Das Hauptmotiv des ersten Satzes, das, solistisch verwendet, durch den ganzen Satz geht und sich dem Hörer fest eingeprägt hat, benutzt er durch Dehnung zu einem breiten Schlusse[1]). Ähnlich, ebenfalls mit ganz freier melodischer Haltung, verfährt er im letzten Satze, wo er aus



wieder zu einem mächtig sich dehnenden Schlusse gelangt:



Auch Cavalli macht gelegentlich rhythmische Umbildungen; so benutzt er im »Ercole« das Motiv [Notenbeispiel] auch in dieser Gestalt [Notenbeispiel], alles kleine Feinheiten, die man später nicht mehr finden wird.

Eine ganz freie Wendung in rhythmischer Beziehung kann man in der Sinfonie zu einer Pasticcio-Oper »Iffide greca«[2]) (erster Akt von Dom. Partenio, zweiter von D. Freschi, dritter von G. Sartorio) finden.

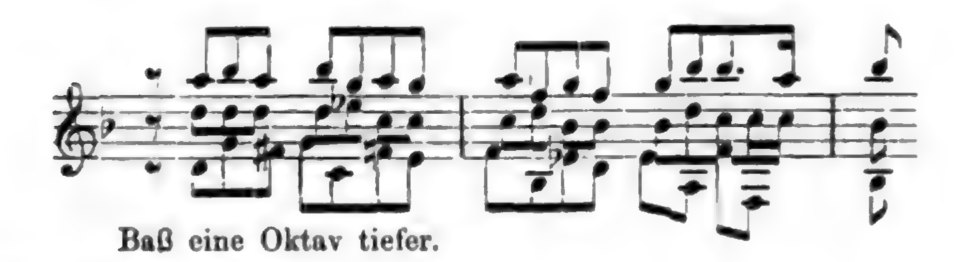
Die Sinfonie ist echt venetianisch: zuerst eine breite Einleitung, der sich sofort ein stürmisches Allegro anschließt, das plötzlich wieder durch feierliche Noten unterbrochen wird, dann seinen Fortgang nimmt und mit langsamem Teil schließt.

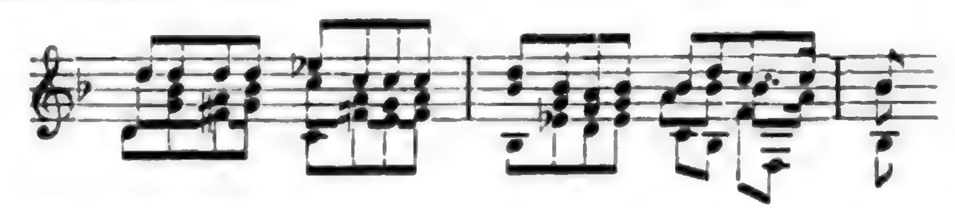
Der schnelle Satz hat zwei Themen, die in den beiden Ober-Stimmen der fünfstimmigen Sinfonien liegen. Man bemerke jetzt aber wohl die rhythmische Verschiebung, einschließlich die Stimmen-Vertauschung der zwei oberen Stimmen. Aus

---

1) Siehe den Sinfonie-Satz im Anhang Nr. 4.

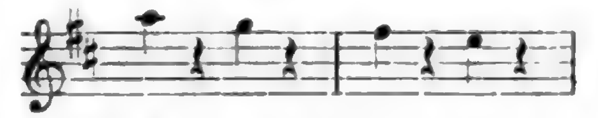
2) Marcus-Bibliothek.

Digitized by Google

wird beim zweiten Male:

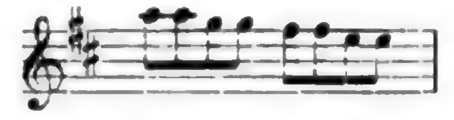


Ist diese kleine Accent-Verschiebung um eine Achtels-Note nicht ein Kabinet-Stückchen feinster Rhythmik?

Man kann bei näherer Kenntnis der Sinfonien sich des Gedankens kaum erwehren, daß die Komponisten dieselben etwa als einen Tummelplatz humorvoller Einfälle betrachteten, ja daß sie sich gelegentlich selbst karikierten. In dieser Weise ist vielleicht die Sinfonie zu P. A. Ziani's »Heraclio«[1]) (1671) zu erklären, in der der Komponist den feierlichen Einleitungstakt dadurch etwas von seinem Pathos einbüßen läßt, daß er den Noten die halbe Dauer gibt und die andere Hälfte mit Pausen ausfüllt. Sofort bringt er hierauf die ganz gleichen Noten in doppelt so schneller Bewegung, ferner noch in Achtel zerteilt, und natürlich im Allegro-Tempo, gleichsam als wollte er damit andeuten: man kann dasselbe auch auf eine viel amüsantere und weniger zeitraubende Weise sagen. Aus:



wird gleich darauf, natürlich in schnellem Tempo:



Die paar Beispiele werden genügen, um von dem reichen Leben, das in den Sinfonien auch nach dieser Seite hin steckt, Zeugnis abzulegen.

Es wird aufgefallen sein, daß von Cesti, dem hervorragendsten Vertreter der venetianischen Schule außer Cavalli, bisher nur gelegentlich die Rede war. Ein Grund liegt darin, daß Cesti's Sinfonien nicht nur unter dem Einfluß der venetianischen Schule, sondern auch unter dem seines Lehrers Carissimi zu stehen scheinen, auf den schon deshalb in Kürze eingegangen werden müßte, wenn er nicht auch sonst zu unserem Thema gehören würde.

1) Marcus-Bibliothek.

Bei Carissimi's Sinfonien zu seinen Oratorien zeigt sich der Einfluß Monteverdi's in der schärfsten Weise. Carissimi befolgt in denselben, was die Kompositions-Weise anbetrifft, nichts anderes als das im »Orfeo« etc. mit solchem Nachdruck aufgestellte Sequenz-Verfahren. Dies ist um so interessanter, als Carissimi, der der römischen Schule angehört, sich nicht im geringsten an die Art der Römer kehrt, wie wir sie besonders bei Stefano Landi gefunden haben. Da einige der Oratorien Carissimi's in Neuausgaben[1]) vorliegen, so kann ich mich hier kurz fassen. Ein Vergleich wird zeigen, daß den Sinfonien Carissimi's das gleiche Prinzip wie den Monteverdi'schen Ritornellen und den Cavalli'schen Sinfonien zu Grunde liegt[2]). Freilich ist Carissimi in der Besetzung viel einfacher als Monteverdi und auch die Venetianer (er hat durchgängig Trio-Besetzung), aber die Art ist die Monteverdisch-Venetianische. Die Sinfonien Carissimi's setzen sich aus nichts anderem als der Wiederholung des gleichen Themas auf verschiedenen Tonstufen zusammen, daß man, da es so ausschließlich und offenkundig geschieht, beinahe von Manier reden könnte; denn da Carissimi durchwegs fast ganz kleine Melodie-Bildungen wählt, die sich auf wenig Takte beschränken, so macht sich ein Hervordrängen des Sequenz-Verfahrens in viel stärkerem Maße geltend als bei Monteverdi, Cavalli, etc. Äußerst beliebt, weil in jeder der vorliegenden Sinfonien angewendet, sind bei Carissimi die Stimmen-Vertauschungen; dadurch erreicht er auch, daß ein scheinbar neues Bild ensteht (das Beispiel aus Cesti's »La Magnanimita d' Alessandro« wird uns jetzt hierin klar sein), indem die erste Stimme in der Transposition die Melodie-Schritte der zweiten wiedergibt und umgekehrt. Den hohen künstlerischen Wert, den die Instrumental-Stücke Monteverdi's und die venetianischen Sinfonien aufweisen, können die Einleitungen Carissimi's nicht beanspruchen. Während bei Monteverdi's Instrumental-Stücken, abgesehen von all ihren Feinheiten auch die größere Stimmenzahl das Aufdringliche der Sequenz zu verdecken vermag, und die venetianischen Sinfonien besonders in der ersten Periode trotz der gleichartigen Struktur doch immer wieder neue Seiten zeigen und jede für sich zu fesseln vermag, haben diejenigen Carissimi's gerade wegen ihrer Übertreibung der Sequenz-Anwendung etwas Ermüdendes und Nüchternes. Das Positive für uns ist, daß Carissimi sich mit seiner Schreibart ganz der der venetianischen Sinfonie nähert und Cesti[3]) als »Venetianer« nach Venedig kam.

---

1) Neuausgabe von Chrysander. Vergleiche auch die Instrumental-Einleitung zu dem »Klagegesang der Verdammten«. (Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, Seite 447.)

2) Vom Einfluß Monteverdi's auf Carissimi redet, nur in anderer Beziehung, Kretzschmar in seinem »Führer durch den Konzertsaal« II. Seite 11.

3) Das biographische Material über beide Männer, Carissimi und Cesti, ist so spärlich, daß man geradezu im Finstern tappt. Die Abhandlungen über Carissimi

Digitized by Google

In seinen Instrumental-Sätzen spürt man den Einfluß seines Lehrers klar genug, wenn Cesti auch in seinen Sinfonien weit über Carissimi hinausgeht. Am direktesten zeigt sich die Beeinflussung in den Ritornellen Cesti's, die, wie die Sinfonien Carissimi's, fast durchgängig dreistimmig sind und diesen oft so sehr gleichen, daß man sie dem gleichen Komponisten zuschreiben könnte. Kaum in einem seiner Stücke verleugnet Cesti die Sequenz-Methode, und man kennt an ihrer starken Verwertung die Cesti'schen Instrumental-Stücke gut aus denen anderer Komponisten heraus.

Im übrigen unterscheidet sich Cesti von den anderen venetianischen Komponisten dadurch, daß seine Sinfonien teilweise nicht in den gezeichneten Entwicklungsgang hineinpassen. Das ausschließlich feierliche Moment hält bei ihm viel länger vor als bei den übrigen Komponisten, so in der Sinfonie zu »La Dori«[1]) 1663 und zu »Le disgrazie d' Amore« 1667[1]), welch letztere neben dem langsamen Satz nur noch eine Sarabande enthält, also dem stürmischen Allegro keinen Platz einräumt. Tänze sind übrigens bei den Sinfonien keine so große Seltenheit; auch Pallavicini bringt in der Sinfonie zu »L' Amazoni« eine Sarabande und zwar als Mittelsatz. Weiterhin unterscheidet sich dann Cesti von Cavalli u. a. durch die viel häufigere und strengere Anwendung des fugierten Stiles.

In anderen Sinfonien steht dann aber Cesti wieder vollständig auf der Höhe. Es kam ihm jedenfalls auf den Anlaß an, für den er schrieb. Seine Sinfonie zum »Pomo d' oro« ist eine der reichsten, wenn auch, wegen ihres vielen Fugierens, nicht charakteristischsten Sinfonien der Venetianer. Auf dem ausgesprochenen Programm-Charakter gerade dieser Sinfonie, ferner der zu »l' Argia«, die mit ihrem Wellen-Motiv direkt in die Szene führt, hat Kretzschmar[2]) bereits hingewiesen.

Um so eigentümlicher fällt einem deshalb bei Cesti auf, daß er gleiche Sätze für verschiedene Sinfonien benutzt, wobei er teilweise geringe Änderungen vornimmt. In der späteren Zeit, besonders der neapolitanischen Periode, ist dies bekanntlich ein häufiges Vorkommnis. Aber wenn man in dieser Beziehung, was wiederholtes Benutzen ein und desselben Stückes für verschiedene Werke betrifft, Cesti mit Händel und Bach, in erster Linie mit Händel vergleicht, so stellt sich ein gewaltiger

(Chrysander, Allgemeine Musikzeitung 1876, Seite 67; M. Brenet, *Les oratoires de C.* (Rivista musicale 1897, Seite 460 und Monatshefte für Musikgeschichte 1897, Seite 160)) beziehen sich fast ausschließlich auf die Werke Carissimi's. Über Cesti siehe die Einleitung Guido Adler's zu »Pomo d' oro« in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, III.

1) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XI.

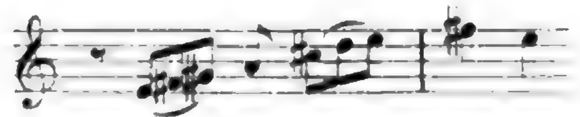
2) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892, Seite 75f.

Digitized by Google

Unterschied heraus: während Händel hierbei ein Stück einer tiefgreifenden Umarbeitung unterzieht, daß diese geradezu einer Neuschöpfung gleich zu achten ist, verfährt Cesti dabei in der sorglosesten Weise, und dort, wo er Änderungen vornimmt, sind dieselben ganz äußerlicher Natur. Die Sache bedarf einer näheren Darlegung: Die drei Sinfonien zu den Opern »La Magnanimita d' Alessandro«, »il Tito« 1666 und »l' Argia« 1669 weisen teilweise gleiche Sätze auf. Von der Oper »la Magnanimita« ist das Entstehungsjahr nicht bekannt; doch wird dasselbe von Allacci in das Jahr 1662, also vor die beiden anderen Opern angesetzt[1]), wofür, wie sich zeigen wird, auch die Sinfonien sprechen. Die dreisätzige, in der französischen Form angelegte Sinfonie zu »La Magnanimita d' Alessandro«[2]) hat Cesti mit Ausschluß des zweiten Teils des zweiten Satzes in derjenigen zu »Tito« wieder benutzt, statt dieses weggelassenen Teiles aber einen neuen fugierten Satz geschrieben, der die Sinfonie dann auch abschließt, ohne auf den ersten Teil wieder zurückzukommen, wie in der Sinfonie zu »La Magnanimita d' Alessandro«, die als Original-Sinfonie sicher die frühere ist.

Es sei mir gestattet, auf den zweiten Satz zu »La Magnanimita« aufmerksam zu machen. Derselbe, auf dessen interessante Bildung eben hingewiesen worden ist, enthält zwei durch einen Doppelstrich getrennte Teile. Dieser zweite Teil ist in seinem Ausgange gänzlich mißraten. Die Sache ist zu interessant, um ihr nicht auf die Spur zu kommen.

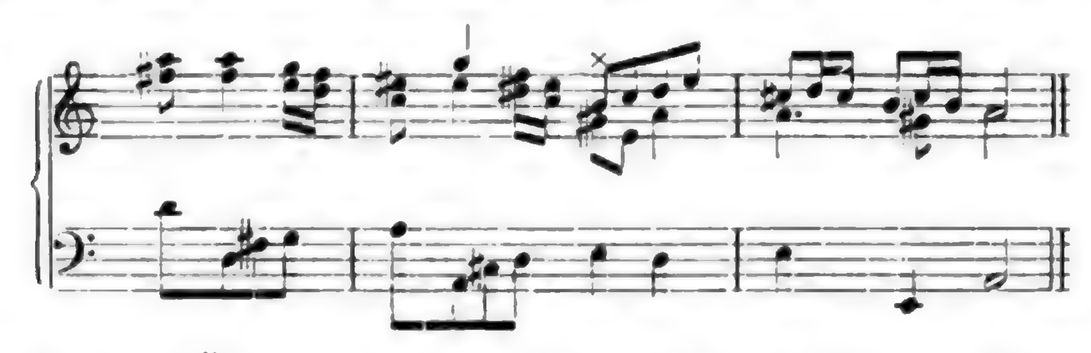
Das *D-dur*-Thema dieses Satzes[3]) hat nach vier Takten eine Modulation nach *A-dur* gemacht; genau nach der Art der Venetianer wird es in der Dominante wiederholt und gelangt so notwendigerweise nach *E-dur*, jedoch mit sofortigem Rückschlusse nach *A-dur*, worauf ein zweites Thema in *A-dur* folgt, das auch mit seinem zarten, zum ersten gegensätzlichen Charakter als ganz charakteristisches zweites Thema aufgefaßt werden kann:



Dasselbe moduliert sofort zurück und bringt mit Schluß in der Haupttonart den Satz zu vollständigem Abschluß. Bis dahin war alles in schönster Ordnung; jetzt beginnt aber (eine, wenn auch verunglückte Antizipation des späteren Sonaten-Satzes) die Reprise des ersten Satzes, die auch richtig in der Dominante anfängt. Wie der Schluß ausweist, ist das Ziel des Komponisten die Tonart, in der er diesen Teil begonnen hat, nämlich *A-dur*. Er wiederholt aber — und hier liegt der Fehler —

1) Siehe Kretzschmar, a. a. O., Seite 68.
2) Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Band XI.
3) Siehe oben Seite 447.

Digitized by Google

den ersten Teil, der ihn nach *D-dur* geführt hatte, ganz genau; statt nämlich das zweite Thema so zu richten, daß es nach *A-dur* gelangt, läuft dasselbe den gleichen Weg wie im ersten Teil; ein Takt vor dem Schluß steht es denn auch in aller Deutlichkeit bereits in *D-dur*, da sieht der Komponist plötzlich, daß er an einem falschen Orte angelangt ist. Mit Gewalt sucht er einen Weg nach *A-dur*, was aber mißglückt, trotz der Dreingabe eines halben Taktes gegen den ersten Teil.

Daß dieser Übergang verfehlt ist, bedarf keiner weiteren Darlegung; daß aber das Beispiel zeigt, wie R. Eitner in der Fußnote bemerkt, daß »der Übergang zur Dominante noch die Unbehilflichkeit in der harmonischen Behandlung verrate«, wird man doch nicht so ohne weiteres zugeben, nachdem der Grund zu der verunglückten Stelle aufgedeckt worden ist, auch deshalb nicht, weil schon damals die Komponisten ohne weitere Fährlichkeiten unzählige Male in den glücklichen Bereich der seligmachenden Dominante gelangt waren. Das Ganze beruht auf einem Versehen des Komponisten, der das zweite Thema nicht zur rechten Zeit umlenkte, (es hätte in *E-dur* stehen müssen). Diese Frage, nämlich die organische Durchbildung zweier in verschiedenen Tonarten stehenden Themen, war aber eine Sache, deren Klärung einer viel späteren Zeit anheimgestellt blieb[1]). Hier haben wir es mit einem der frühesten Versuche zu tun, und für die Geschichte des Sonaten-Satzes hat dieses Beispiel unbedingt historischen Wert, weshalb auch auf dasselbe eingegangen worden ist.

In der Sinfonie zu »Tito« ist dieser fragliche Satz von Cesti weggelassen worden; statt dessen hat er einen ziemlich streng gehaltenen fugierten Satz mit drei Stimmen gesetzt, in einer Länge von 35 Takten, was für die Venetianer sehr lang ist. Diesem Satz folgt dann noch eine »Aria per l' assalto«, ein kurzer Satz aus lauter *D-dur* Akkorden, der direkt in die Szene führt, die, wie schon der Name der Arie sagt, mit einem Sturmangriff der Soldaten beginnt.

Denselben fugierten Satz hat nun Cesti für seine Sinfonie zu »l' Argia« (1669) wieder benutzt, nur schickt er ihm eine neue Einleitung in der

1) Der einigermaßen ähnliche Fall bei Monteverdi (a. a. O., Seite 195) kann aber doch zeigen, wie scharfsinnig Monteverdi arbeitete.

Digitized by Google

üblichen Art voraus. Da dieser Satz in *C-dur* steht, so bringt er auch die frühere D-dur-Fuge in dieser Tonart. Eine andere Änderung besteht darin, daß diese Sinfonie fünfstimmig ist, während die frühere dreistimmig war. In der Behandlung der zwei hinzukommenden Stimmen sieht man dann aber schnell, wie leicht es sich Cesti machte. Hätte er diese thematisch, den anderen Stimmen gleichberechtigt behandeln wollen, so würde der Satz eine ganz gründliche Umänderung erfahren haben müssen, die natürlich eine Erweiterung des Satzes zur Folge gehabt hätte. Eine Umarbeitung des Satzes wird aber nicht vorgenommen; die beiden Stimmen werden sozusagen hineingeschmuggelt und sind einzig Füll-Stimmen.

II. Einfluß der venetianischen Opern-Sinfonie auf die reine Instrumental-Musik.

Nachdem versucht worden ist, von der Geschichte und dem Wesen der venetianischen Opern-Sinfonie ein Bild zu geben, kann an die Aufgabe gedacht werden, zu untersuchen, ob diese Sinfonien auf die übrige Instrumental-Musik Einfluß gewonnen haben. Es ist früher [1]) bemerkt worden, daß mit Entstehung der Oper die Geschichte der Instrumental-Musik nicht mehr von derjenigen der Oper getrennt werden dürfe, und daß es im 17. Jahrhundert die Instrumental-Musik sei, die von der Oper empfange. Diese Behauptung bedarf einer näheren Begründung.

Es wurde bei Besprechung der Instrumental-Musik des »Orfeo« ausgeführt, daß sich ein direkter Einfluß dieser Stücke auf die Instrumental-Musik zwar nachweisen läßt, daß aber die großen Verdienste Monteverdi's um die Instrumental-Musik ihre Früchte in erster Linie bei den Venetianern zeitigten. Ihre Sinfonien werden uns jetzt zeigen, daß das, was dem »Orfeo«, als einem einzelnen großen Werke, in größerem Maße versagt war, ihnen vorbehalten blieb: einen entschiedenen Einfluß auf die Instrumental-Musik auszuüben.

Es zeigt sich dies am besten, wenn wir einen Blick auf die Instrumental-Musik vor Einwirkung der Oper, im besonderen der Opern-Sinfonie werfen.

Das Aufkommen der Instrumental-Musik am Anfang des Jahrhunderts war beinahe plötzlich geschehen; Instrumental-Musik wurde massenhaft getrieben, worüber am besten der Bestand an Musikalien aus dieser Zeit in unseren Bibliotheken den Beweis liefert. Die Oper selbst hat in diesen Jahrzehnten, solange sie noch ein Privilegium der vornehmen Welt war, lange nicht die Rolle wie die Instrumental-Musik gespielt [2]). Aber es war nicht von besonderem Vorteil, daß die Instrumental-Musik ge-

1) A. a. O., Seite 210.

2) Es wird an den Ausspruch des Viola-Spielers Maugars erinnert a. a. O., Seite 182).

Digitized by Google

wissermaßen sich ganz auf eigene Füße stellen und ihre eigenen Wege gehen wollte; hierzu war sie noch zu wenig zu innerer Klarheit über ihr eigentliches Wesen gelangt. Zudem fuhr der vielleicht größere Teil der Instrumental-Komponisten fort, in der Stilart der früheren Gabrieli'schen Epoche zu schreiben, aber ohne den hohen künstlerischen Ernst, und, was wichtig ist, mit einer entschiedenen Vorliebe für technische Fertigkeiten. Die Instrumental-Stücke dieser Zeit sind vielfach geradezu überhäuft mit Tonleitergängen, Läufen aller Art und dergleichen, in »*stilo concertante*,« wie man es nannte; mit einem Worte, die Instrumental-Musik hatte mit Verachtung des Gesanges den inneren Zusammenhang mit der wahren Musik ziemlich verloren, ihr Selbständig-sein-wollen hatte zu einer nichts weniger als reizvollen, oft sogar eintönigen und langweiligen Musik geführt. Hierüber darf man sich keinen Täuschungen hingeben, und es wird zu den Aufgaben der Geschichte der Instrumental-Musik gehören, hierfür Erklärungen zu finden. Sicher hängt es teilweise damit zusammen, daß die Instrumental-Komponisten dieser Epoche ausschließlich nur für Instrumente komponieren und sich um Vokal-Musik wenig zu kümmern scheinen. Man wird wenigstens unter diesen Komponisten kaum einen finden, der auch in der Vokal-Musik sich einen Namen gemacht hätte. Das Erfreulichste in dieser Zeit sind ohne Zweifel die vielen Tänze und kleinen freien Sätze, die als das Charakteristikum der »Neuen Schule« bezeichnet worden sind, nämlich die *Balleti*, *Correnti*, *Gagliardi*, *Capricci* etc., oft mit kurzen Sinfonien an der Spitze. In allen diesen kleinen Formen pulsiert ein überaus frisches, heiteres Leben, und sie stehen mit der Volks-Musik in offenbarem Zusammenhange, was man von der Kanzonen-Literatur nicht behaupten könnte. Dieser haftet dann wirklich etwas Trockenes, Schul- und Organistenmäßiges an, wofür man teilweise einen Grund darin findet, daß diese Komponisten sehr stark mit dem Material, d. h. einesteils mit der Form und dann auch mit der Geigen-Technik zu kämpfen haben[1]; aber es ist doch nicht dieses allein. Vor allem und in allererster Linie fehlt es diesen Männern an Melodien, gefühlten Melodien. Ihr erstes Prinzip ist nicht eine freie Melodie,

1) Dennoch darf man diesem Umstand lange nicht soviel Gewicht beilegen, als es Wasielewski in seiner »Geschichte der Instrumental-Musik« tut. Es ist wahr, daß die Komponisten die erste Lage nicht gern verlassen und nie über die dritte hinausgehen; aber in der ersten Lage leisten sie denn doch, insbesondere was Fingergeläufigkeit anbetrifft, ganz Annehmbares. Den Stand der Technik zeigt besonders gut ein Werk von Dario Castello, *Sonate concertate*, 1628. Die Behauptung Wasielewski's, daß die *G*-Saite erst spät benutzt worden sei, läßt sich nicht aufrecht erhalten; B. Marini gebraucht schon in seinem ersten Werke von 1617, das Wasielewski allerdings nicht kennt, gelegentlich die *G*-Seite. Es ist auch sehr natürlich; zum bloßen Luxus und Ansehen werden die Geiger ihre *G*-Seite jedenfalls nicht aufgezogen haben!

Digitized by Google

sondern technisch kompositorische Arbeit; diese soll allein den Wert ihrer Stücke ausmachen, und in dieser Beziehung wurde ihre Musik auch mit Organisten-Musik verglichen. Man sehe sich die Themen dieser Zeit einmal an; weit über Gabrieli hinaus und zwar an allen Ecken und Enden, springt einem der Kanzonen-Rhythmus immer wieder entgegen, und es gereicht der Instrumental-Musik dieser Zeit nicht zum Ruhme, daß sie so lange brauchte, um jenen überlebten Rhythmus abzuschaffen. Man hatte dadurch etwas zum Prinzip erhoben, was der Musik immer wieder zum Nachteil gereichen wird, sowohl früher in der Zeit der Überkunst des Kontrapunkts als auch jetzt hier in der Instrumental-Praxis: einseitig musikalische Arbeit wurde über das eigentliche Wesen der Musik gestellt. Hieran krankt direkt die Instrumental-Musik dieser Epoche. Ob das Fehlen einer wirklich empfundenen Melodie damit zusammenhängt, daß die Instrumental-Musik von der Oper, in welcher das Rezitativ noch wirklich herrschend war und der Melodie ebenfalls nur einen kleinen Raum gewährte, in melodischer Beziehung keine Förderung zu erwarten hatte, scheint nicht ganz ausgeschlossen; vielleicht könnte hierdurch das direkt nüchterne Wesen dieser Instrumental-Musik erklärt werden. So wäre das Ganze ein großes Beispiel dafür, daß die Instrumental-Musik eine starre Kunst zu werden beginnt, so bald sie aus sich allein schöpfen, »absolut« sein will. Es ging aber dennoch, als die Oper in melodischer Beziehung bereits herrliche Blüten trieb, ziemlich lange in der alten Weise fort, bis die Instrumental-Komponisten unter den Einfluß der venetianischen Oper gerieten.

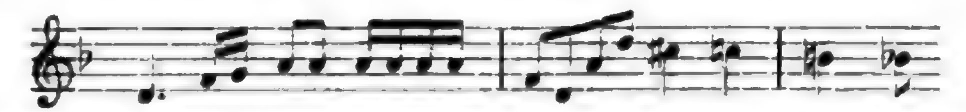
Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Beeinflussung nicht in erster Linie um formale Elemente, sondern ganz besonders um den geistigen Inhalt der venetianischen Sinfonie. Dieser sollte, in das alte Gefäß der Instrumental-Musik geschüttet, dort vorerst eine ganz bedeutende Gährung, ja beinahe ein Aufbrausen verursachen. Es ist deshalb auch ziemlich naheliegend, von wem die Bewegung in stärkerem Maße ausgehen mußte, nicht von absoluten Instrumental-Musikern, sondern von Männern der Oper. Der erste große Instrumental-Komponist, der zugleich ein bedeutender Opern-Komponist war, ist Giov. Legrenzi, von dem Galvani 15 Opern nachweist. Da Legrenzi nach dieser Seite hin noch nie betrachtet worden ist, so muß hier auf ihn eingegangen werden[1].

Geradezu einen Umschwung vollzieht Legrenzi mit dem Bilden von Themen. Noch Massimiliano Neri, der ihm an sonstiger Bedeutung am nächsten kommt und bei dem sich ebenfalls Einflüsse der venetianischen Opern-Sinfonie geltend machen, schreibt oft noch ungemein trockene

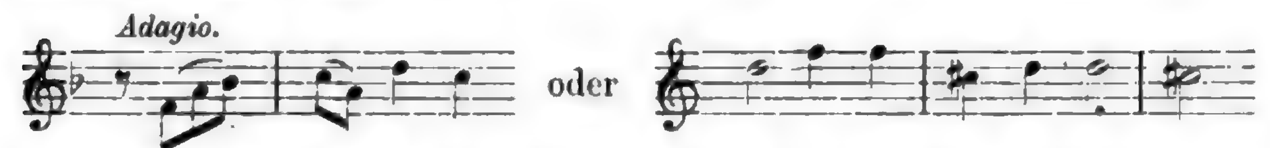
1) Für die Besprechung dienen teilweise Beispiele aus der Sammlung »Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts« von Wasielewski; dann ist aber besonders neues, noch wenig berührtes Material benutzt.

Digitized by Google

Themen, die nur zu sehr an das Starenlied der Kanzone erinnern. Gerade wie eine heftig wirkende Säure fallen dann aber viele Themen Legrenzi's in diese erstarrende Masse hinein. Themen [1]) wie



und auch gleich das des folgenden Satzes mit dem halsstarrigen Verharren auf einem Ton sind nicht in der Schule der bisherigen Instrumental-Musik gewachsen. Die Sonate steht, sicher ganz mit Absicht des Komponisten, gleich am Anfang der Sonaten-Sammlung von 1655 [2]), und Legrenzi hat sich vielleicht im Voraus darauf gefreut, was die Spieler für Augen machen würden, wenn ihnen die Sammlung in die Hand kam und ihnen gleich ein solches Quecksilber-Thema entgegensprang. Denn Leidenschaft war bis dahin am wenigsten die Sache der Instrumental-Komponisten gewesen. In dieser Sonate weht ganz der Geist der Oper, welche die Chromatik schon längst sich nutzbar gemacht und das Verharren auf einem Ton als ausdrucksvolles Mittel angewendet hatte. Oder wenn Legrenzi Themen wie



bringt, glaubt man da nicht in einer Oper zu sein, eine Liebesscene mit: *o mia cara* oder so etwas zu hören? Jedenfalls sind es Melodien, ist es wirkliche Musik, die nicht vom Verstande oder von der Tradition herkommt, sondern von da, wo sie auch hinführen will.

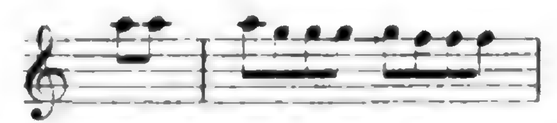
Aber die Themen sind nicht das Einzige, was bei Legrenzi an die Oper erinnert. Für seine Art der Behandlung des thematischen Stoffes wird einzig die Opern-Sinfonie, wie wir sie aus der zweiten Hälfte der ersten Periode (mit dem Allegro-Element) kennen gelernt haben, eine Erklärung geben. Mit manchen dieser Sätze schlägt Legrenzi der letzten Entwicklung des Instrumental-Stiles direkt ins Gesicht; denn derselbe hatte die kleinen Teile der früheren Kanzone immer mehr ausgeschieden und sich der Drei-Sätzigkeit genähert, indem er darauf ausgegangen war, ein Ton-Stück ausführlich zu entwickeln. Hiermit gibt sich nun Legrenzi in sehr vielen Fällen gar nicht lange ab. Kaum ist ein Thema nebst einigen Einsätzen der verschiedenen Stimmen erklungen, so wird es unterbrochen; ein neues und zwar vollständig kontrastierendes wird auf-

1) XXIII Nr. der Sammlung von Wasielewski. Das Thema ist bis auf Bach gelangt; das grimmige *D-Moll* Fugen-Thema aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers läßt die Abkunft von dem Legrenzi'schen Thema noch genau erkennen.

2) *Sonate a 2 e 3.* Stadt-Bibliothek Breslau.

Digitized by Google

gestellt, dem es dann aber ebenfalls wieder so geht. Die Allegro-Sätze Legrenzi's sind mit plötzlich hineingeworfenen Adagio-Takten, nicht ausgeführten Allegro-Teilen, ganz durchsetzt. Man sieht, daß eine Fülle von musikalischen Gedanken zum Ausdruck drängt, und kein einziges Mal braucht deshalb Legrenzi zu dem verrosteten Kanzonen-Motiv zu greifen. Ein ruhiger Fluß der Entwicklung ist nur in den ersten Sätzen der Sonaten zu bemerken, welche akademischer gehalten sind, gleichsam als wollte Legrenzi zeigen, daß auch er nach der Väter Sitte schreiben könne, wenn er nur wollte. Sei es aus diesem Grunde, daß er den Spielern seines Werks den Unterschied zwischen seiner und der früheren Kompositions-Weise recht augenfällig zeigen wollte oder aus dem der Pietät, in seinem op. 2[1]) hat Legrenzi eine Sonate seines Vaters — *il padre dell' Autore* — Giov. Maria Legrenzi[2]) mitgedruckt. Die Sonate, *Justiniana* genannt (ein überaus häufiger Titel für Instrumental-Stücke), rührt zweifellos von einem sehr tüchtigen Komponisten her, obgleich sie ganz die alte Faktur zeigt und sich nicht genug am gleichen Thema erschöpfen kann, das nach Art der deutschen Variationen-Suite immer in anderen Umgestaltungen erscheint. Hineingeworfene kurze Takte, wie sie in vielen Sonaten-Sätzen von Legrenzi Sohn zu finden sind, weist die Sonate ebenfalls nicht auf, und so kann man gerade an ihr sehen, wie revolutionär der junge Legrenzi in der Instrumental-Musik verfuhr. Wenn er nach einem Adagio[3]) von vier Takten, das man gerne noch einmal gehört hätte, plötzlich, ohne die geringste Vermittlung mit



losbricht, so glaubt man alles nur keine Kammer-Musik zu hören, sondern in der Oper zu sein, in welcher die Opern-Sinfonie sich schon längere Zeit auf diesen krassen Wechsel etwas zu Gute getan hatte. Auch die Kanzonen haben, wie bereits bemerkt, öfters das Tempo gewechselt; das Neue ist aber das Ruckartige, Plötzliche, in der Opern-Sinfonie das Übliche. Hier sei denn auch bemerkt, daß der Einfluß der Opern-Sinfonie gerade in dieser Hinsicht für die weitere Entwicklung der Instrumental-Musik nicht heilsam gewesen wäre, da zu dem Wesen der reinen Instrumental-Musik diese zerrissene Gestaltungsart nicht paßt. Was an dem einen Orte natürlich und leicht erklärlich ist, wird, am falschen Orte angebracht, zu einem Unding. Die Erklärung ist leicht zu finden: Die Effekte der Opern-Sinfonie hatten solchen Eindruck gemacht, daß

1) *Sonate a 2 e 3*, op. 2, 1655. Stadt-Bibliothek Breslau.

2) Über Legrenzi's Vater, der allem Anschein nach ebenfalls Musiker war, ist bis dahin nichts bekannt geworden. Kein Nachschlagewerk kennt ihn.

3) In Nr. XXX der Beilagen Wasielewski's.

Digitized by Google

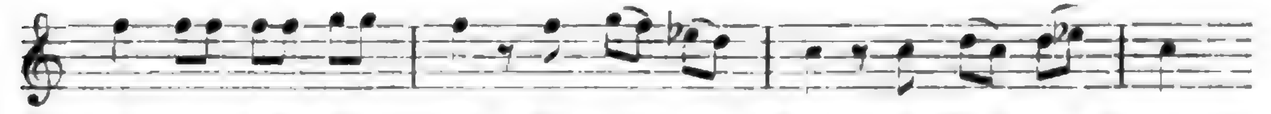
man sie losgelöst von ihren Ursachen und Grundlagen, also unmotiviert nachbildete. Man verfuhr äußerlich, gewissermaßen mechanisch und sinnlos, aber das Verfahren brachte dennoch neues Leben, neuen Inhalt in die Instrumental-Musik. Denn vorläufig war gerade dieses revolutionäre Vorgehen von ungemeinem Werte: Die Instrumental-Musik erhielt neue Stimmungsgebiete, neue Aufgaben und damit eben neues Leben. Und daß sie nicht zu sehr ins Experimentieren geriet, dafür sorgte die Pflege des Tanzes, der etwa von dieser Zeit an, in weitaus künstlerischerer Weise als bisher, seine überaus wichtige Rolle in der ferneren Entwicklung mitspielt.

So interessant es wäre, gerade bei Legrenzi noch länger zu verweilen, indem sich bei ihm noch andere Charakteristika der Opern-Sinfonie zeigen, insofern nämlich in einigen Allegro-Sätzen statt fugierter mehr akkordische Schreibweise angewendet ist, wodurch diese noch mehr zur Opern-Sinfonie hinneigen, so muß dennoch davon Abstand genommen werden; die Hinweise werden aber hier genügen.

Es ist nicht Legrenzi allein, bei dem sich Einflüsse der Oper, das heißt besonders der Opern-Sinfonie geltend machen; auch hier können teilweise einige Stücke aus Wasielewski's Sammlung als Beispiele dienen:

Vitali, kein Opern-Komponist, zeigt deutlich, daß er sein Ohr der Oper nicht verschlossen hat. Ein so pathetisches, schwermütiges Adagio in *F-moll*, (in dem Capriccio [1]) von 1669) wird man in der früheren Instrumental-Musik kaum finden; das sind die im Ausdruck gesteigerten Töne, die zum ersten Male in der Musik das Musikdrama entfesselte. Auch Vitali hat den schnellen, plötzlichen Wechsel; vielleicht nennt er deshalb, wie zur Entschuldigung, das Stück Capriccio. Denn der Name Capriccio kommt häufig vor, nur haben diese Capricen nicht besonders viel Launiges. Vitali macht auch zuweilen, wie die Opern-Komponisten, mit einer Fermate plötzlich Halt und bricht dann aufs Neue los.

Bei Uccellini, einem Opern-Komponisten [2]), zeigt sich die Wirkung der Oper besonders in melodischer Beziehung. Seine Sinfonie »La Suavissima« [3]) (wie kontrastiert dieser Name schon gegen die früheren Überschriften von Instrumental-Stücken) wetteifert in gesanglich melodischem Reiz mit Liebes-Duetten in der Oper; überaus interessant ist das darauf folgende Allegro:



Dies ist ganz der übermütige Zug, der so oft in den Sinfonien herrscht;

1) Nr. XXV der Beilagen Wasielewski's.

2) Zu Modena. Siehe Fétis, *Biographie universelle* etc. 3) Nr. XXIX.

denn das angeführte Thema ist nichts anderes als eine Umbildung der vorhergehenden Adagio-Melodie. Was vorher in diesem mit der größten Rührung gebetet wurde, wird jetzt lustig heruntergetanzt, indem Uccelini Motive aus dem Adagio benutzt, wodurch er die kleine Karrikatur zu stande bringt[1]), ein Verfahren, das wir oft bei den Sinfonien beobachten konnten.

Dem Programm-Stück Uccelini's »La gran Battaglia«[2]) sieht man seine Abkunft von der Oper deutlich genug an; besonders in seinem zweiten Teil könnte es ebenso gut in einer Oper stehen: Mit solcher Unverfrorenheit 23 Takte lang nichts als figurierte *D-dur*-Akkorde zu hämmern, das würde den Komponisten und dem Publikum vor dem Wirken der Oper denn doch etwas zu profan erschienen sein. Man hat schon lange, sowohl in der Chor-Musik als auch in der Instrumental-Musik Schlachten geschlagen[3]); aber diese Art der Behandlung ist denn doch erst durch die Oper möglich geworden, in welcher es galt, mit den einfachsten Mitteln die gewünschte Wirkung zu erzielen.

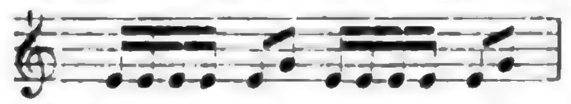
Auch Mazzaferata ist von der Oper beeinflußt; sein Sonaten-Thema:

findet sich in ganz ähnlicher Gestalt häufig in Opern-Sinfonien, so bei P. A. Ziani in seiner Programm-Sinfonie (das Volk stürzt mit dem Rufe

1) Ich mache auf diese Züge, die mit der Variation zusammenhängen, aufmerksam, da sie Wasielewski allem Anschein nach übersehen hat.

2) Nr. XXIX der genannten Beilagen.

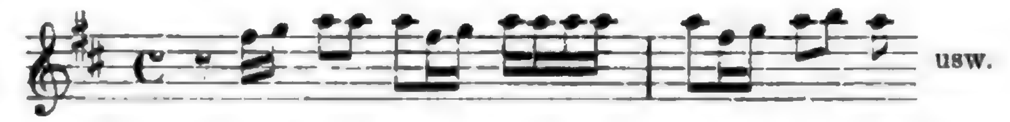
3) Das älteste instrumentale Schlachten-Stück, das mir bekannt ist, befindet sich in der Sammlung von Instrumental-Stücken von Susato von 1550 (von R. Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte herausgegeben, 1875, Seite 82), das im zweiten Teil die Schlacht schon ganz passend mit dem Motiv



malt; eine Anticipation des Monteverdi'schen Tremolo? In der Lauten-Musik sind noch frühere Schlachten-Darstellungen nachweisbar. O. Körte findet eine solche, »La guerre« in einem Attaignant'schen Lautenbuch von 1529 (Zeitschrift der IMG. IV, 2, Seite 98). Auch später war bekanntlich die Schlacht den Komponisten ein sehr beliebter Stoff. Keine Geringere wie A. Gabrieli und A. Padofano haben diesen dankbaren Vorwurf für Kompositionen gewählt. In den *Dialoghi musicali de diversi excellentissimi autori* 1590 schreiben beide Schlachten. Die Stücke heißen: *Aria della Battaglia per sonar d' instrumenti da Fiato.* Die Stücke weisen ähnliche Momente wie das bei Susato auf. (Bibl. zu Augsburg.) Im 17. Jahrhundert waren Schlachten-Stücke ebenfalls verbreitet, so daß sie sogar als gebräuchliche Überschriften für Instrumental-Stücke galten, als »battaglie«. Im 18. Jahrhundert erinnere ich an die berühmten »*Battaglie*« von Graun und P. E. Bach.

Digitized by Google

»Vittoria« auf die Bühne; das gleiche Motiv erklang vorher in der Sinfonie) zu »Annibale« in Capua 1661.



Auch das sofortige Wenden nach der Dominante, wie es diese Kammer-Sinfonie und zwar nach der gleichen Taktzahl wie die Opern-Sinfonie zeigt, weist auf die innere Verwandtschaft dieser Stücke hin.

Überaus wichtig sind, was den Einfluß der Opern-Sinfonien auf die Instrumental-Musik betrifft, Stücke von Biagio Marini, auf welchen Komponisten wiederholt aufmerksam gemacht worden ist. Gemeint sind damit besonders die mit »Sinfonien« bezeichneten vierstimmigen Sätze in op. 22[1]) von 1655, von denen Wasielewski sagt: »Man begreift nicht, welchem speziellen Zwecke sie gedient haben können; denn als selbständige Instrumental-Stücke sind sie zu kurz«[2]). Marini versucht nun in diesen Instrumental-Stücken nichts anderes, als die Opern-Sinfonie (und zwar diejenige der frühesten Periode, die das Allegro-Element noch nicht enthält) in die Kammer-Musik einzuführen. Daß Marini ein überaus rühriger und findiger Kopf war, ist bereits gesagt worden. Torchi bezeichnet ihn sogar als einen *»reformatore«* der Instrumental-Musik, obgleich er Marini's erste Werke, die höchst wichtig sind und ganz aus dem Anfang des Jahrhunderts stammen, nicht kennt.

Die betreffenden sechs Sinfonien aus op. 22 sind mit Ausnahme der sechsten alle zweiteilig und werden, wahrscheinlich gerade wegen ihrer Kürze, wiederholt. Sie weisen fast alle den feierlichen Ton der Opern-Sinfonie auf, sind aber in den Mittel-Stimmen, wie es dem Kammer-Stil zukommt, etwas reicher ausgearbeitet. Außerordentlich interessant sind sie deshalb, weil sie zeigen, daß der feierliche Ton nur scheinbar so leicht zu treffen ist, denn, was innere Gewalt betrifft, erreichen sie die Opern-Sinfonien nicht. Marini's Talent ist im großen Ganzen mehr auf das Kapriziöse, Leichte gerichtet; hier leistet er aber ganz Ausgezeichnetes.

Die Beispiele von Instrumental-Stücken dieses Komponisten bei Wasielewski sind überdies so ungünstig wie möglich gewählt, geben jedenfalls nicht das richtige Bild von Marini, der, in erster Linie den Tanz kultivierend, auch bei seinen Sonaten auf Periodisierung drang. Um gerade hierin von diesem wichtigen Tonsetzer ein deutliches Bild zu geben, folgt in den Beilagen (Nr. 5) ein kleines Stück aus der zweiten Sonate von op. 22, ein *Grave*, mit dem die Sonate beginnt. Das Beispiel weist ganz den Typus einer einfachen Opern-Sinfonie der ersten

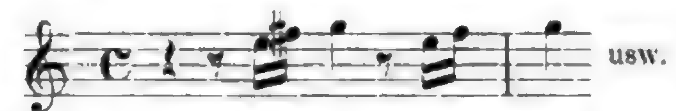
---

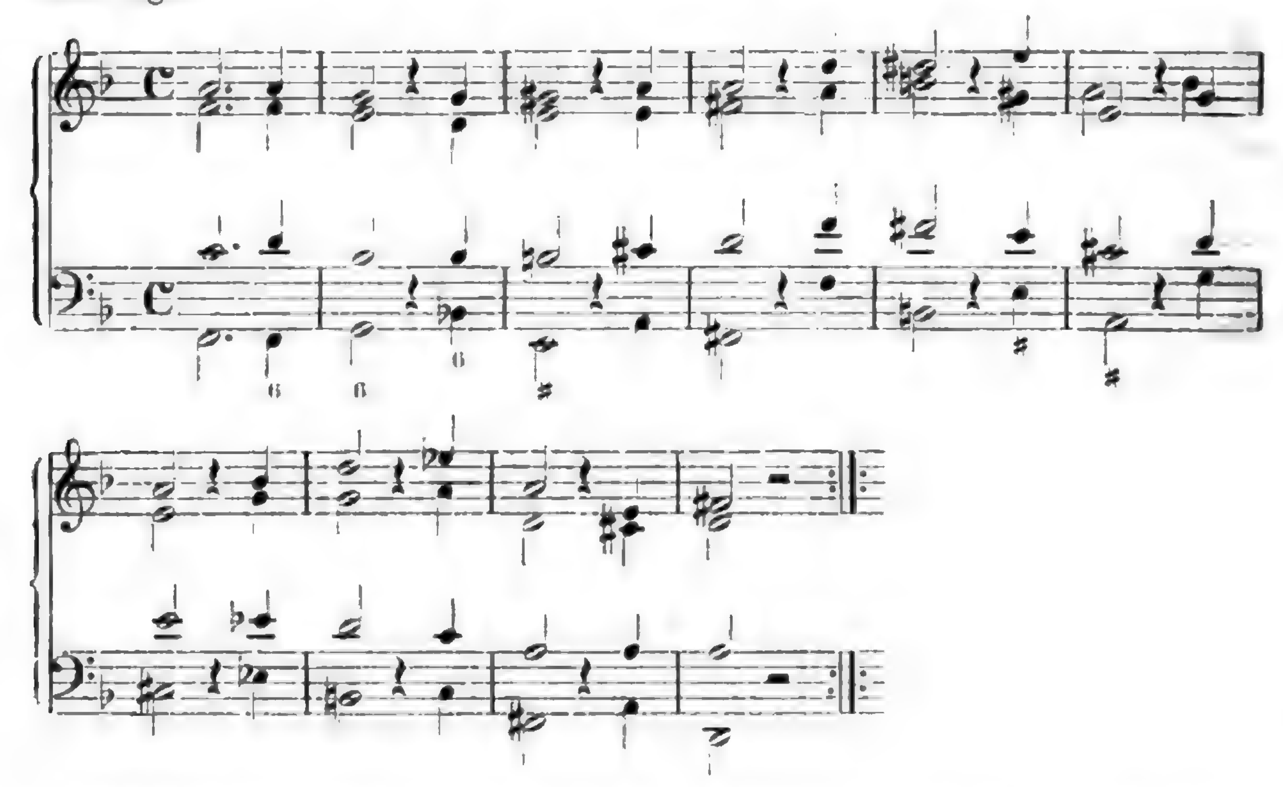
1) Stadt-Bibliothek zu Breslau.
2) A. a. O., S. 40.

Periode auf. Der Aufbau mit den Sequenzen führt direkt von den Opern-Sinfonien zu Monteverdi hinüber, den Marini auch persönlich gekannt haben dürfte [1]).

Marini scheint ein sehr witziger Künstler gewesen zu sein und dem Humor gelegentlich auch einmal in seinen Instrumental-Stücken ein Plätzchen eingeräumt zu haben.

Anders ist wohl kaum eine Stelle in einem *Balletto* seines op. 22 zu deuten, in welcher er siebenmal hintereinander in der Melodie-Stimme mit



ansetzt, ohne darüber wegzukommen; erst dann geht es weiter, während die anderen Stimmen mit kurzen Achtel-Noten ein schadenfrohes Gelächter anzustimmen scheinen. Hat man an eine Stotter-Szene in der venetianischen Oper zu denken? Unmöglich ist es nicht, und deshalb sind in einer Zeit, in welcher die Oper so das Gemeingut und die Tagesfrage Aller war und ihr Wesen in allen Musik-Gattungen zu verspüren ist, Auslegungen wie die oben gegebene nicht aus dem »Blauen« gegriffen. Die Anwendung des Sequenz-Verfahrens sowie der wohl ganz unzweifelhafte Anschluß an Opern-Musik und Opern-Ereignisse lassen Marini harmonische Kühnheiten erfinden und wagen, wie man sie in der reinen Instrumental-Musik dieser Zeit nie und nimmer vermuten würde. Ich gebe ein Beispiel aus dem zweiten Balletto von op. 22, auf zwei Systeme übertragen:

1) *Balletto* mit der Monteverdi'schen Überschrift in op. I, 1617. Venedig.

Man versuche, solche Musik von dem »absoluten« Standpunkt aus zu erklären, und man wird nicht umhin können, Marini Extravaganzen und harmonische Tollheiten unmotiviertester Art vorzuwerfen. Denn erklären lassen sich derartige Akkord-Folgen, wie E-dur auf G-moll usw., die erst das Musikdrama und die Programm-Musik des 19. Jahrhunderts wieder aufbrachte, nicht anders, als daß man dem Komponisten entweder die Sucht, interessant, originell zu erscheinen, zum Vorwurf macht, oder aber, daß ihn außermusikalische Ideen auf solche Stellen brachten. Marini ist aber ein gesunder Komponist, war auch um diese Zeit kein jugendlicher Strudelkopf mehr, lebte aber zur Zeit der höchsten Blüte der venetianischen Oper und wohl wahrscheinlich in Venedig selbst, da seine Werk dort zum Druck gelangten. Das Beispiel mit den so fremdartigen Harmonien und dem fortwährenden Unterbrechen der Entwicklung will uns sicher eine Geister- oder sonst ganz außergewöhnliche Szene aus der Oper vorführen. In dieser Art wäre über Marini's Stücke, was Einfluß der Oper betrifft, noch Manches zu sagen; doch mag an diesem Orte hiervon genug sein.

Von einem ganz ähnlichen Standpunkt sind Sonaten von Mauritio Cazzati, *Sonate à 2* 1656[1]), zu betrachten, in denen es oft geradezu von Opern-Geist wetterleuchtet. Da von diesem trefflichen Komponisten nichts neu gedruckt ist[2]), so folgt in den Beilagen (Nr. 6) ein Stück aus einer Sonate[3]) »La Strozzi« und zwar deshalb, um an einem handgreiflichen Beispiel zu zeigen, in welcher Weise die Komponisten von der Opern-Sinfonie beeinflußt wurden. Interessant ist das Stück auch deshalb, weil es in seinem Anfang starke Ähnlichkeit mit dem Grave von Marini (Nr. 5) aufweist.

Das Stück, der zweite Teil der Sonate, könnte gerade so gut eine Opern-Sinfonie sein. Zuerst der breite, pathetische Anfang mit den spannenden Fermaten, der sich wie eine Verheißung auf etwas Außergewöhnliches anhört. Auch die sequenzmäßige Anlage weist direkt zur Opern-Sinfonie hinüber. Ohne weiteres entwickelt sich plötzlich ein Schlachtenbild, das immer lebhafter und erregter wird; hin und her schwirren die Noten gleich Waffen in der Luft. Plötzlich wieder etwas ganz anderes: ein friedlicher, fröhlicher Tanz, der etwas von der Monteverdi'schen *Moresca* (nicht in den Noten, aber im Charakter) hat, beginnt, und schmeichelnd schließt sich ein ganz weiches, beinahe weibliches Thema

1) Stadt-Bibliothek zu Breslau.

2) Wasielewski kennt ihn nicht und Torchi gibt von ihm auch keine Melodie-Schnitzel. Soeben kommt mir der dritte Band von »The Oxford History of Music« von H. Parry in die Hände, der das 17. Jahrhundert behandelt und in welchem einige Korrenten aus einem Werk von 1667 mitgeteilt sind. (S. 320.)

3) Es ist die 12. Sonate der Sammlung.

Digitized by Google

an. Liebevoll umschlingen sich die Stimmen; dann gibts eine Fermate, also aufgepaßt: wie Kugeln aus dem Rohr schießen zu gleicher Zeit die beiden Stimmen los, als ob es einen letzten Wettkampf gelte, und als sie im schönsten Laufen sind, kommt auch der Baß, der bis dahin ruhig zugesehen hat, hinzu, beschwichtigt die Eilenden, und friedlich, ohne viele Umstände begeben sie sich auch zur Ruhe.

Es kann fraglich erscheinen, ob alte Musik in dieser Weise auszulegen ist; daß diese Musik aber fantasievoll ist, wird Jeder zugeben müssen, und warum soll man einer solchen nicht ebenfalls mit Fantasie beikommen?

Es ist wiederholt schon von Giov. Batt. Bassani die Rede gewesen, der auch Opern-Komponist, in der Geschichte der Instrumental-Musik eine wichtige Rolle spielt. Wasielewski[1]) sind die *Adagi* in seinen Kirchen-Sonaten deswegen aufgefallen, weil diesen »meist aus einer einfachen Folge von Harmonien bestehenden Sätzen« die Periodisierung fast gänzlich fehlt. Dieser Seitenblick, den Wasielewski auf die langsamen Sätze Bassani's wirft, muß umsomehr auffallen, als er die schnellen Sätze gerade wegen ihrer scharfen Gliederung überaus lobend hervorhebt und erklärt, daß die schnellen Sätze »freilich in ihrer meist fugenartigen Behandlung durch den Eintritt des Themas und seiner Gegensätze eine deutliche Gliederung begünstigen.« Dieser Grund, der eine Kern-Frage der ganzen Entwicklung der Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert berührt, entbehrt der historischen Richtigkeit und beruht auf einer teilweise gänzlichen Verkennung der Entwickelung der italienischen Instrumental-Musik im 17. Jahrhundert. Man frage sich nur in der Art: Liegt eine schärfere Periodisierung gerade im Wesen der fugierten Schreibweise, dann ist es sonderbar, daß es länger als das halbe 17. Jahrhundert, das zur Hauptsache gerade dieselbe anwendet, gebraucht hat, um zu einer schärferen Periodisierung zu gelangen. Die fugenartige Behandlung hatte statt dessen gerade eine breit angelegte, nichts weniger als übersichtliche Musik ergeben, der immer noch etwas von der »unendlichen Melodie« Gabrieli's anklebte. Daß Bassani scharf gegliederte fugierte Sätze schrieb, hat seinen Grund in einer ganz anderen Seite, die allerdings, und dies ist der Hauptmangel des grundlegenden Werkes über Instrumental-Musik, Wasielewski sehr wenig berücksichtigt hat, nämlich in der ganz bedeutenden Kultivierung des Tanzes in Italien und seiner Wirkung auf die Instrumental-Musik, die sich dann bei Bassani noch in starkem Maße mit dem Einfluß der Opern-Sinfonie verbindet.

Wie Wasielewski dazu kommt, den langsamen Sätzen Bassani's vorzuwerfen, daß sie gleich wie »bei früheren Meistern den Eindruck einer

1) Die Violine im 17. Jahrhundert, Seite 66.

Digitized by Google

verschwommenen Tonmasse machen«, ist schlechthin unerklärlich. Von Verschwommenheit ist nicht die Rede, wenn man die Stücke phrasiert, wozu Einem Bassani bei dem strengen Sequenzen-Bau seiner langsamen Sätze selbst die Mittel an die Hand gibt. Gerade die von Wasielewski beigegebenen Stücke weisen eine vollständig klare Gliederung auf, die durch die Gegensätze von *forte* und *piano* (Echo-Effekte) noch klarer wird [1]).

Bassani ist eine für die Instrumental-Musik überaus wichtige Persönlichkeit, weil er als Opern-Komponist Elemente aus der Oper in die Kammer-Musik hinübernahm und hier verwertete; noch wichtiger ist er aber dadurch, daß sich an ihn historische Wendungen knüpfen. Bassani war der Lehrer Corelli's: Die »hymnenartigen« langsamen Tonsätze in dessen Sonaten und Konzerten nehmen ihren Weg über Bassani zurück zu den venetianischen Sinfonien. Denn Bassani war mit Marini einer der ersten, der die langsamen Sätze in dieser Art behandelte. Man vergleiche beispielsweise die Adagi in Corelli's Sonaten op. 1 Nr. III und X, und man wird diese jetzt historisch vollständig begreifen und verstehen.

Aber auch in anderer Beziehung zeigt sich bei Corelli der Einfluß der Sinfonien. Die eingestreuten Adagi-Takte in der »Fanfaren-Sonate« Nr. IX von op. 1, ferner in Nr. V, in welcher fortwährend Allegro und Adagio einander unterbrechen, werden ihre Erklärung nur in den Opern-Sinfonien finden; das unmotivierte Abbrechen mutet Einem bei einem so geklärten Künstler sonderbar genug an; es legt aber Zeugnis ab, wie ungemein tief das Wesen der Opern-Sinfonien in die Instrumental-Musik gedrungen war. Durch Komponisten wie Corelli, Abaco und andere erfährt denn auch die venetianische Opern-Sinfonie, gerade was die langsamen Sätze betrifft, eine ganz wunderbare Verklärung. Viele langsame Sätze in diesen Sonaten sind das Abendrot dieser allmählich verschwindenden Stil-Gattung; denn eigentümlich, die »einheimischen« deutschen Komponisten des 18. Jahrhunderts zeigen für diese milde, leidenschaftslose, sozusagen irdischen Beigeschmacks entbehrende Feierlichkeit keine Neigung: Mozart, der so manches bewußt und unbewußt mit den Italienern gemein hat, schlägt in der Ouverture zur Zauberflöte jenen venetianischen Feierton noch einmal an: die feierlichen *B-dur*-Akkorde sind wirklich wie ein Gruß aus der Glanzzeit der venetianischen Opernzeit, und Mozart hatte die Wirkung solcher feierlicher Akkorde auch aus Holzbauer's Sinfonie zum »Günther von Schwarzburg« [2]) kennen gelernt.

---

1) Vergleiche auch das kleine Beispiel bei Torchi »*La musica instrumentale* etc.« (Rivista musicale).

2) Siehe die Einleitung zu der von H. Kretzschmar besorgten Neuausgabe dieser Oper in den Denkmälern deutscher Tonkunst.

Die Beispiele von Instrumental-Kompositionen, in welchen sich der Einfluß der Opern-Sinfonie zeigt, könnten in unbeschränkter Zahl vermehrt werden. Hierum wird es sich aber an diesem Orte nicht handeln, indem die Arbeit nicht bezweckt, Instrumental-Musik-Geschichte zu schreiben, sondern nur den Beweis führen will, daß die Oper und zwar besonders die Opern-Sinfonie, von mächtigem Einfluß auf die Instrumental-Musik jener Zeit war, und daß die künftige Geschichte der Instrumental-Musik sich mit dieser Tatsache abzufinden haben wird. Als weiteren Beweis muß nur ein Fall noch zur Sprache kommen, weil er mit der Entwickelung der deutschen Instrumental-Musik in engstem Zusammenhange steht.

Durch einen glücklichen Fund Karl Nef's[1]) sind die schwer vermißten Kammer-Sonaten Rosenmüller's vom Jahre 1670 wieder ans Tageslicht gekommen; man wußte schon lange, daß sie ein mit *Sinfonia* betiteltes Einleitungs-Stück statt der üblichen *Paduane* hatten, und daß jedenfalls Rosenmüller's Aufenthalt in Venedig zu dieser schwerwiegenden Neuerung geführt hatte. Daß die Sonaten aber so sehr den Einfluß der venetianischen Opern-Sinfonie zeigen würden, konnte nicht geahnt werden. Nef weist denn auch auf denselben hin; da er aber die venetianische Sinfonie-Literatur nicht kennt und kennen kann, ist der Hinweis etwas äußerlich ausgefallen. Aus der Beschreibung der Stücke und der Beilage selbst geht hervor, daß Rosenmüller in den Sinfonien ganz im Fahrwasser der Opern-Sinfonie fährt. Nur übertreibt er noch, wie fast immer Deutsche, wenn sie etwas Ausländisches nachahmen, so wenigstens in der Sinfonie, welche der Publikation beigegeben ist. Rosenmüller kann sich nicht genug tun mit Fermaten, alle paar Akkorde unterbricht er sich, aber doch wieder nicht in der trotzdem so planvollen Art und Weise, zu welcher die Italiener trotz aller Freiheit gelangt waren. Das Beispiel von Cazzati (Nr. 6), in welchem trotz Unterbrechens der Entwicklung ein einheitliches Ganzes vor uns steht, wird zeigen können, wie dies gemeint ist. Man sieht auch hieraus, wozu die Sequenz wirklich von Nutzen sein konnte, und wie tiefinnerlich sich ihr Vorhandensein bei den Italienern herschreibt. Was Form anbetrifft, konnte Rosenmüller von den Italienern ungemein viel lernen, und an Gedanken stehen ihm die italienischen Komponisten dieser Zeit ebenfalls nicht nach. Da man sich in Deutschland ein wenig daran gewöhnt hat, vom deutschen Suiten-Standpunkt auf die italienische Instrumental-Musik dieser Zeit etwas herunterzuschauen, so können Fälle wie diese wieder zeigen, wie eminent viel die deutsche Musik und gerade auch die Instrumental-Musik von den Italienern lernen konnte, und wie

1) Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Veröffentlicht als Beiheft V der Publikationen der IMG.

Digitized by Google

viel sie ihr auch zu verdanken hat. Wenn in den Rosenmüller'schen Sinfonien »die deutsche Instrumental-Musik zum ersten Male ihre Schwingen regt, den höheren und höchsten Zielen zuzufliegen«, wie Nef von diesen Stücken sagt, so hätte sie es also wieder einem andern Lande zu verdanken, dessen Kunst Rosenmüller veranlaßte, der Instrumental-Musik Ideen zuzuführen, die außerhalb ihres Bereiches liegen. Man kann beinahe mit Bestimmtheit den Satz aufstellen: jeder Aufschwung, zum mindesten jeder Umschwung in dem Wesen der Instrumental-Musik tritt immer dann ein, wenn ihr von außen her ein neuer Ideen-Gehalt zugeführt wird, wenn sie, negativ ausgedrückt, daran erinnert wird, daß sie eben keine »absolute« Kunst ist.

Die spätere Sonaten-Sammlung[1] Rosenmüller's von 1682, auf deren opernhaftes Wesen der Biograph Rosenmüller's, A. Horneffer[2], aufmerksam macht, war leider nicht erhältlich[3]; sie könnte zeigen, wie weit Rosenmüller seinen Aufenthalt in Venedig in sich verarbeitet hat; denn Beschreibungen reichen hier nicht aus.

Wie weit der Einfluß der Opern-Sinfonien durch Rosenmüller's Vorgehen auf Deutschland reicht, kann hier nicht verfolgt werden: über das Wesentliche gibt die erwähnte Abhandlung Nef's hinreichend Auskunft.

Wir haben Entstehung, Entwicklung und auch die Anzeichen eines baldigen Endes der venetianischen Opern-Sinfonie mit angesehen. Sie boten uns ein kleines Stück Musikgeschichte von eigenartigem, aber überaus organischem Verlauf, der wieder in engem Zusammenhang mit der venetianischen Oper selbst stand. Mit dieser fiel auch die Sinfonie und verschwand. Es war ihr versagt gewesen, Berühmtheit zu erlangen wie die beiden anderen Sinfonie-Arten, die französische Ouverture und die neapolitanische Sinfonie, deren abgeschlossene Form ihnen hierzu verhalf. Was aber unserer Sinfonie an äußerem Ruhme, dem Grunde ihres Vergessenseins, abging, das ersetzte sie durch ihre Wirkung auf die Instrumental-Musik. An dem Aufschwung derselben in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat sie innigsten Anteil, und bis tief ins 18. Jahrhundert klingt sie in der Instrumental-Musik an. Sie ist es, die gerade — gewiß nicht zufällig — zur Zeit ihrer höchsten Blüte der reinen Instrumental-Musik neues Leben zuzuführen vermag; aber auch zur Zeit ihres Niederganges, der eine Nachblüte genannt werden muß, ist es ihr durch eine glückliche, doch innerlichst in ihrem Wesen liegende Verkettung der Umstände möglich, eine Instrumental-Form, die für lange Zeit das Haupt-Interesse der Instrumental-Praxis bilden sollte, vorzubereiten,

1) Königliche Bibliothek zu Berlin.

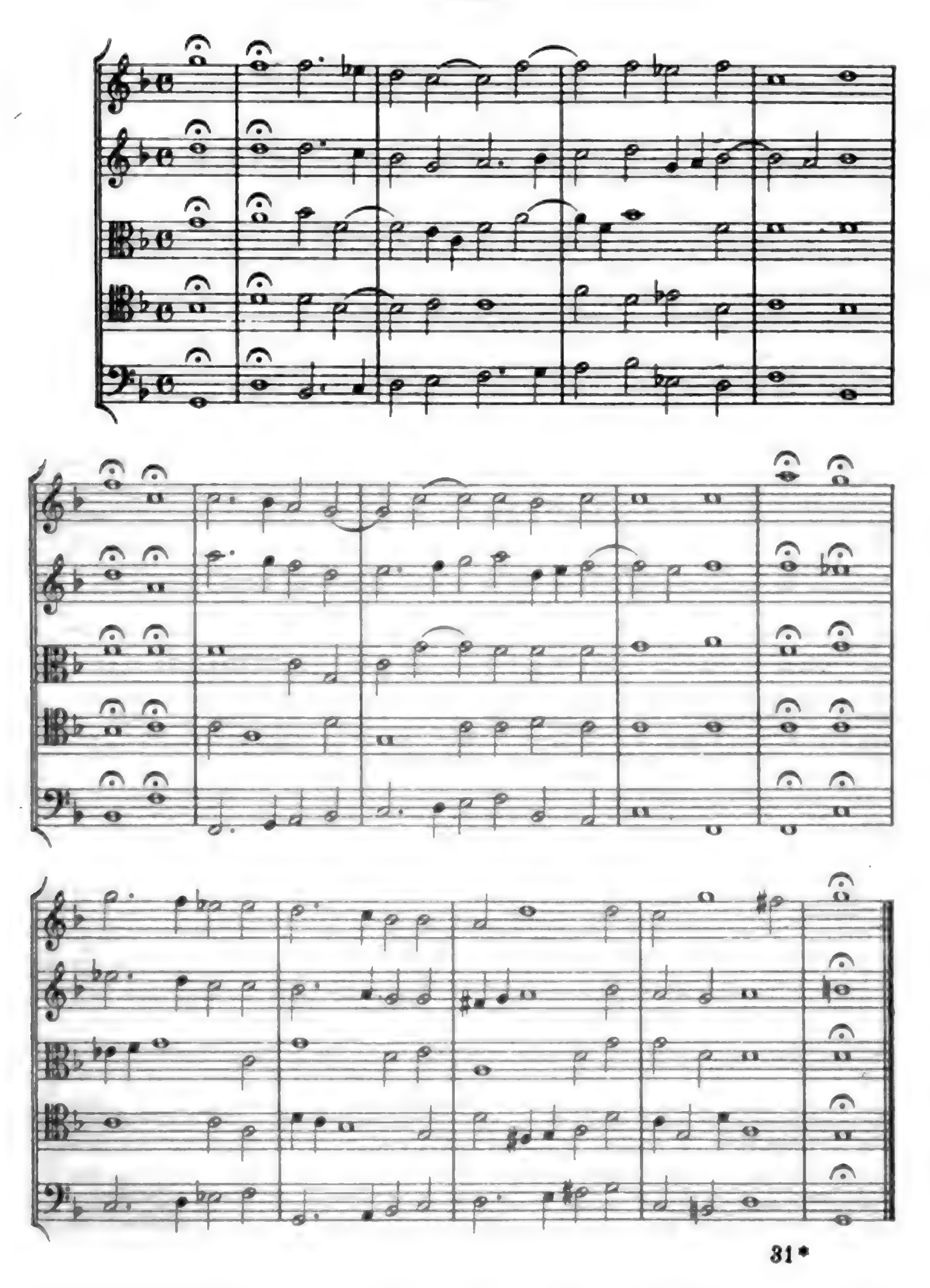
2) A. Horneffer, Joh. Rosenmüller. Charlottenburg 1898. Seite 117.

3) Sie befinden sich, wie mir Herr Oberbibliothekar Dr. Kopfermann mitteilt, behufs Neu-Ausgabe in Händen von Herrn Dr. Karl Nef.

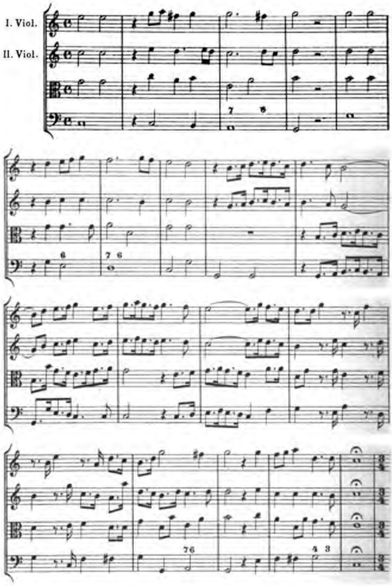
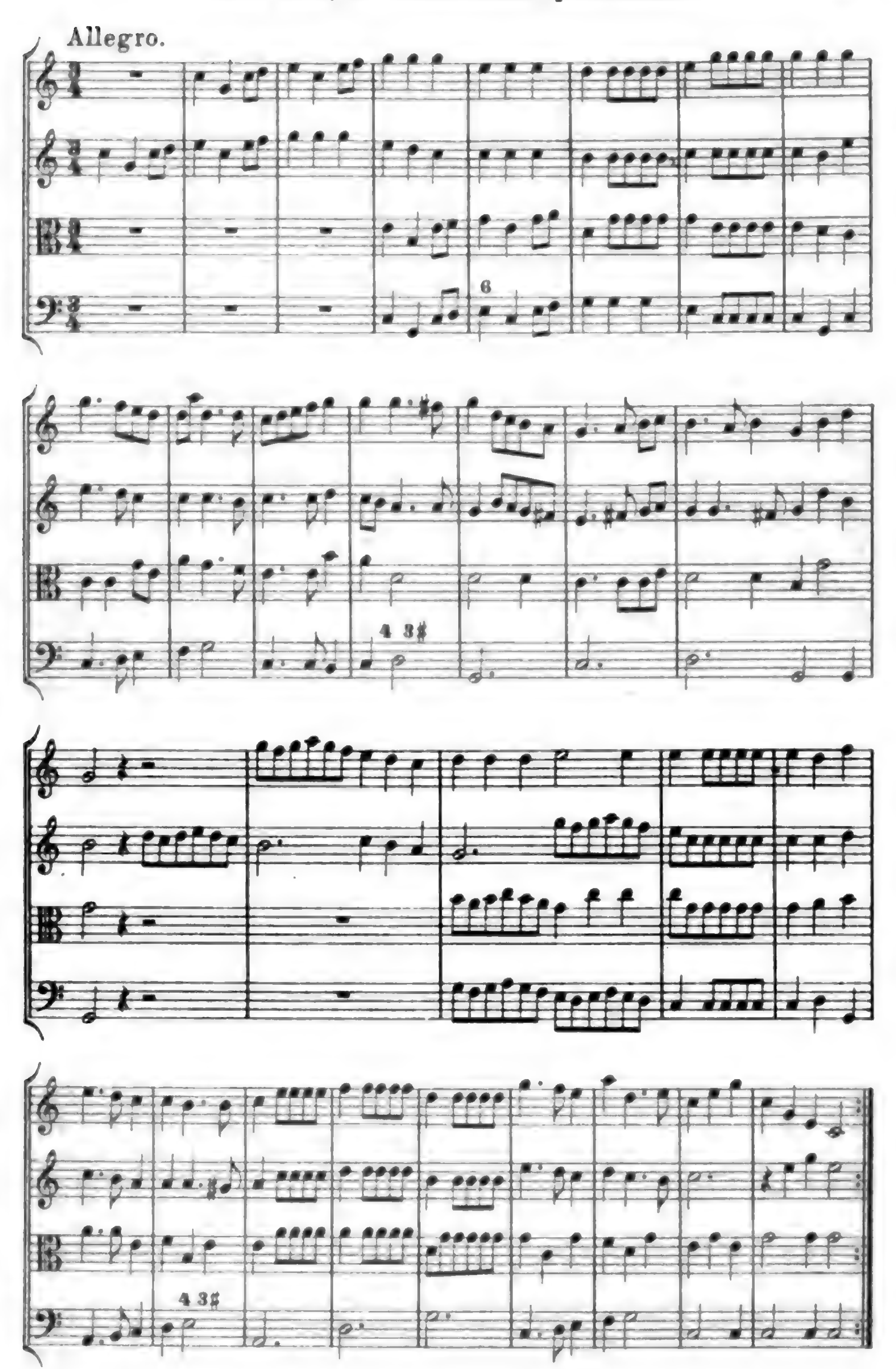
das Instrumental-Konzert. Es kann vielleicht noch nicht ganz übersehen werden, wie weit der Einfluß unserer Sinfonie reicht; in gewisser Beziehung, durch die Vermittelung der übrigen Instrumental-Musik, erstreckt er sich bis in die moderne Zeit hinein, da es kaum einen hervorstechenden Zug dieser Sinfonie gibt, welcher nicht im Großen Schule gemacht hätte. Blicken wir aber von den Sinfonien der Venetianer zurück, wo die Wurzel für das Emporblühen ihres mächtigen Baumes liegt, so sehen wir eine einsame Gestalt, die in nerviger Hand den Schlüssel der gesamten modernen Musik hält, Großmeister Claudio Monteverdi.

ANHANG.

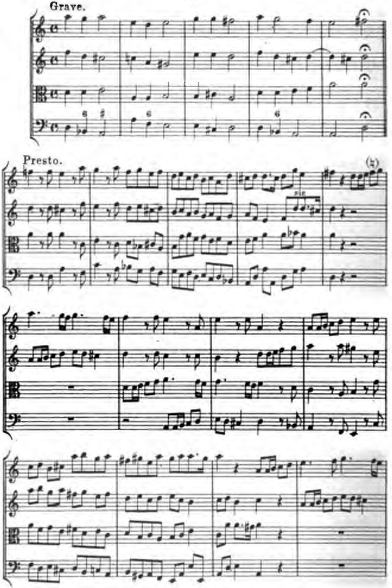
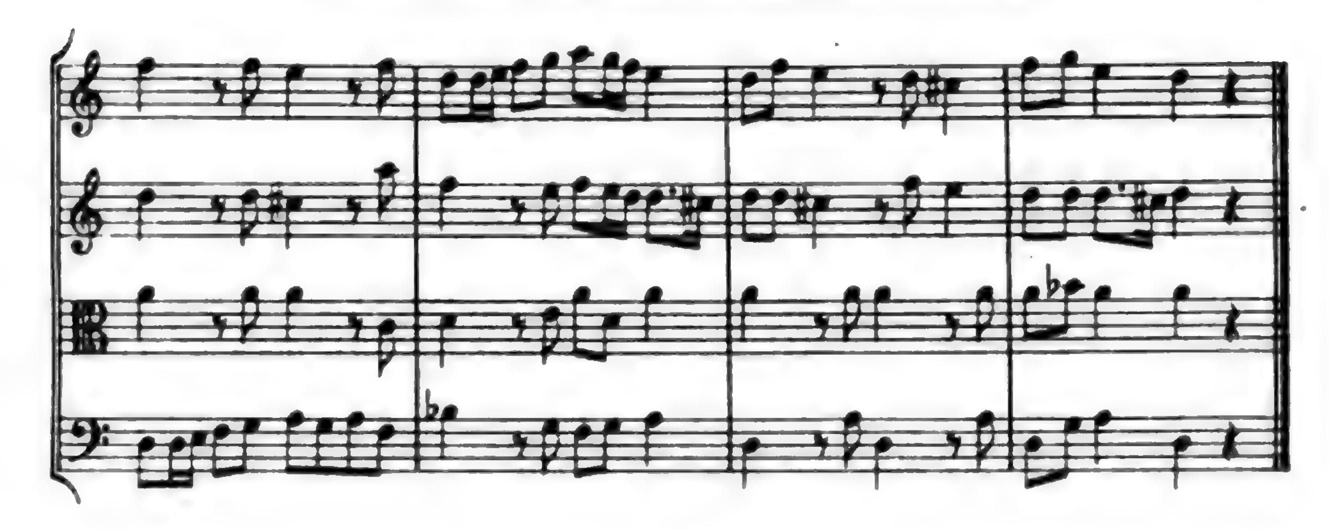
1. Fr. Cavalli, Sinfonie zu «Ormindo».

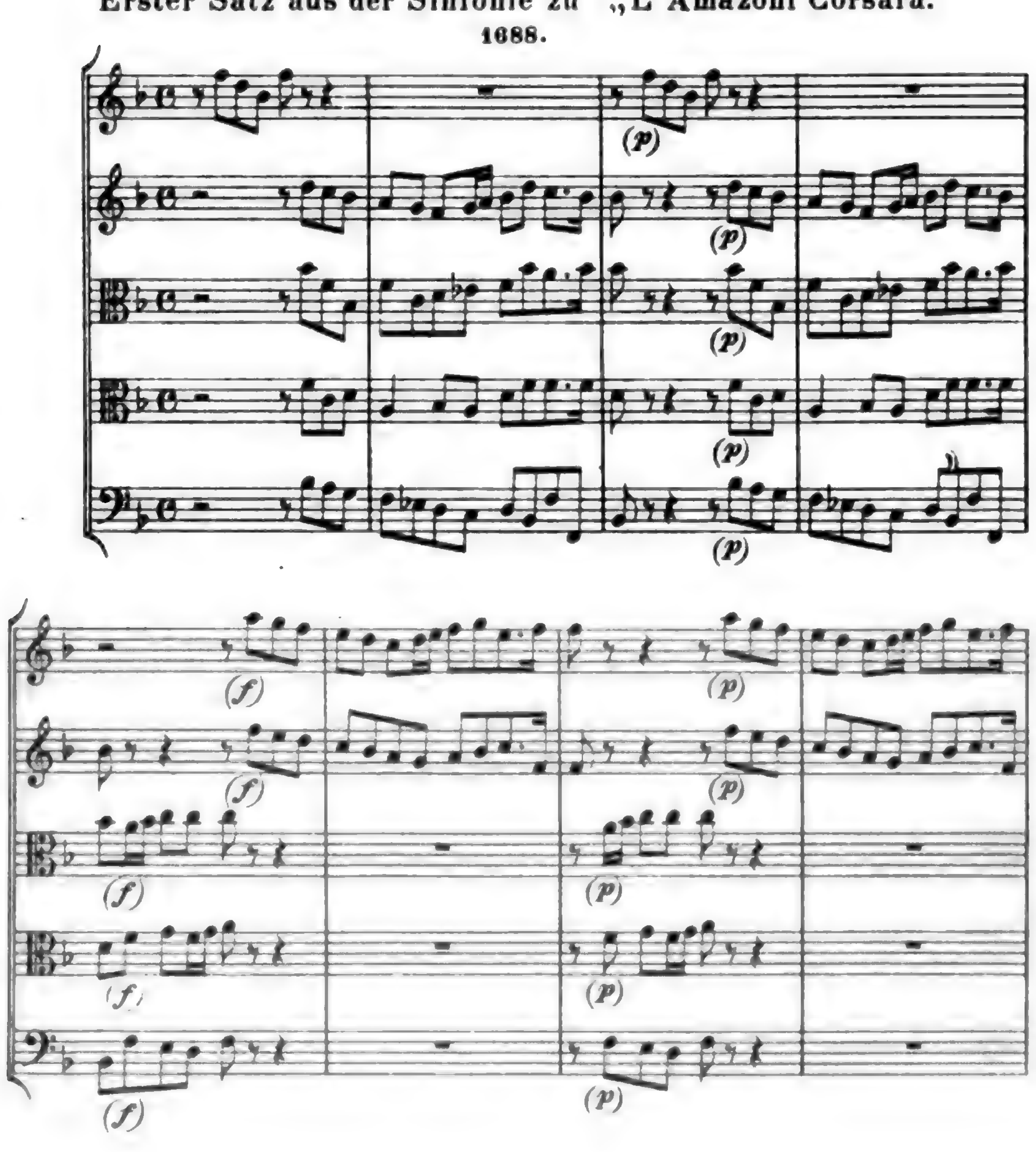
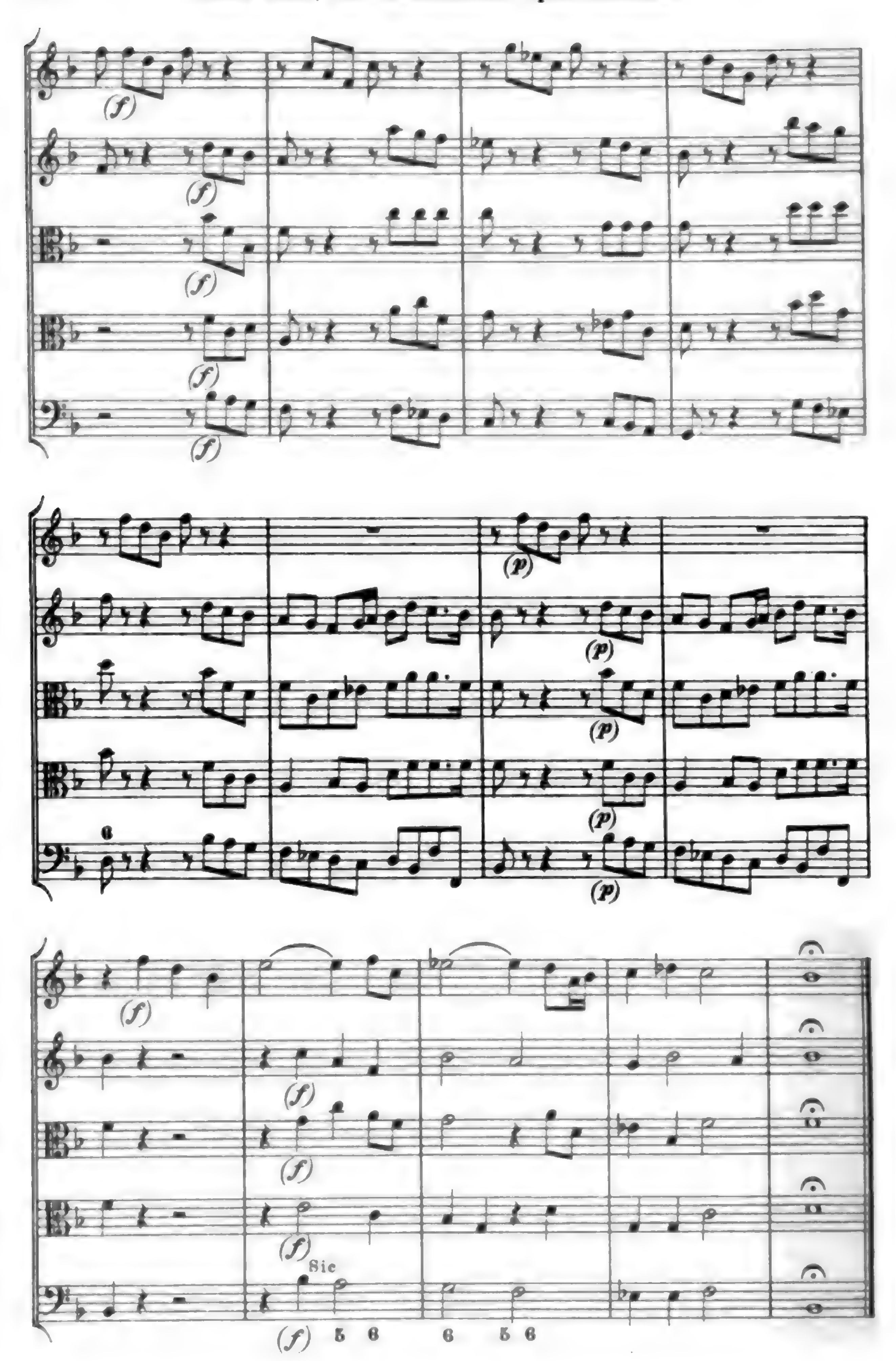
1644.

Digitized by Google

2. M. A. Ziani, Sinfonie zu «Schiava fortunata».

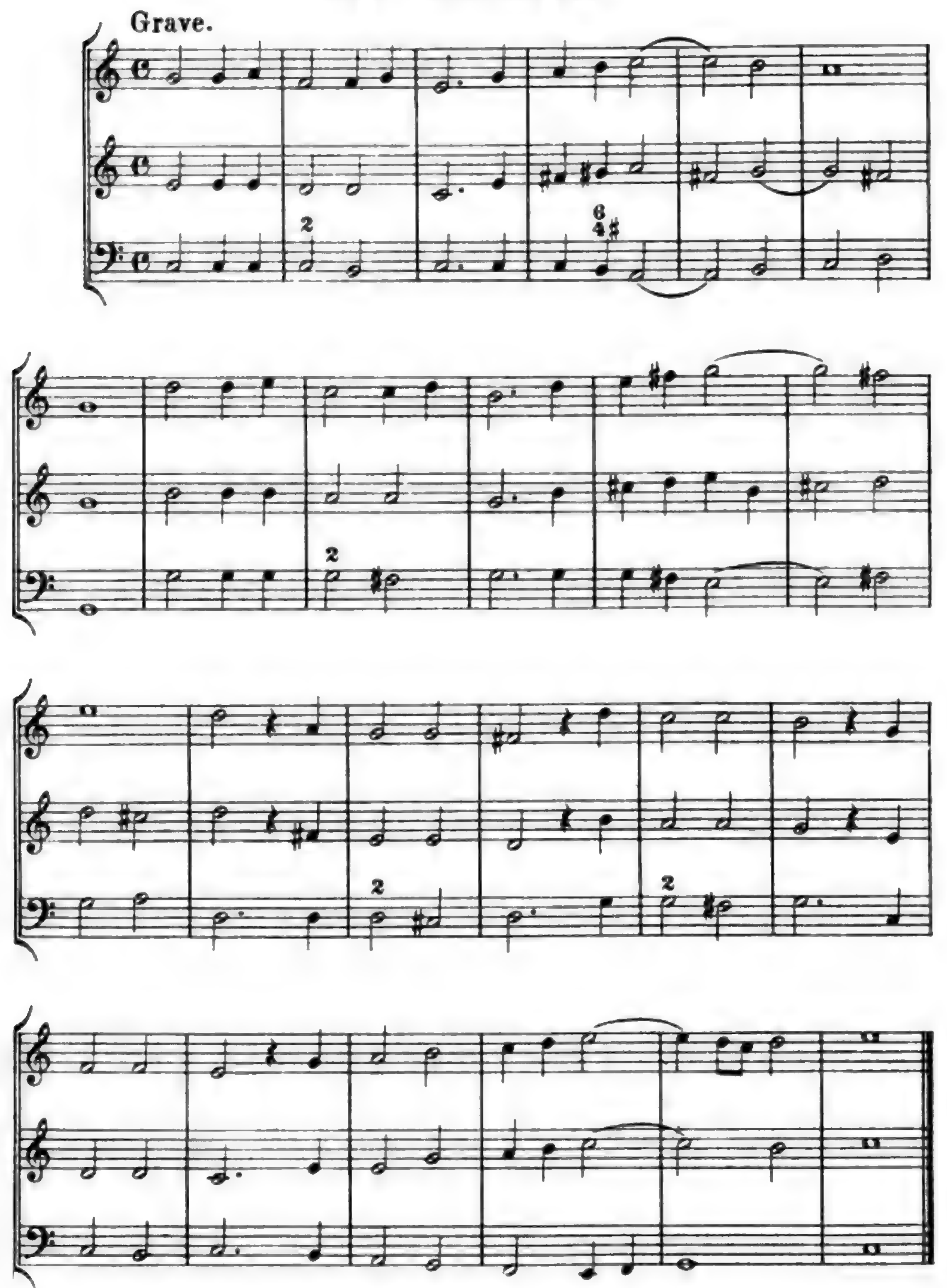
1674.

Digitized by Google

Digitized by Google

3. Pietr. Franceschini, Sinfonie zu »Arsinoe«.

1677.

Digitized by Google

4. Carlo Pallavicini.

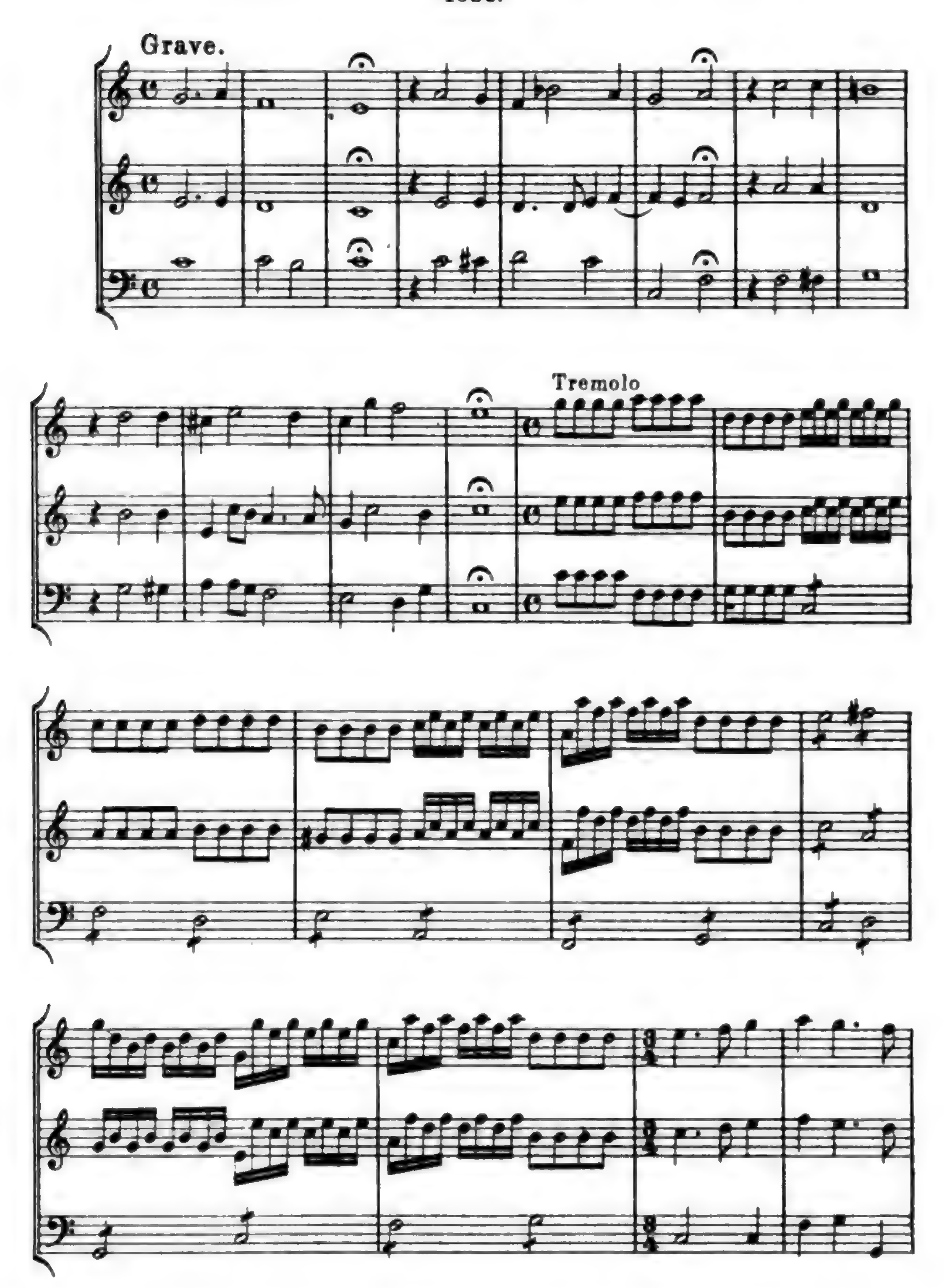
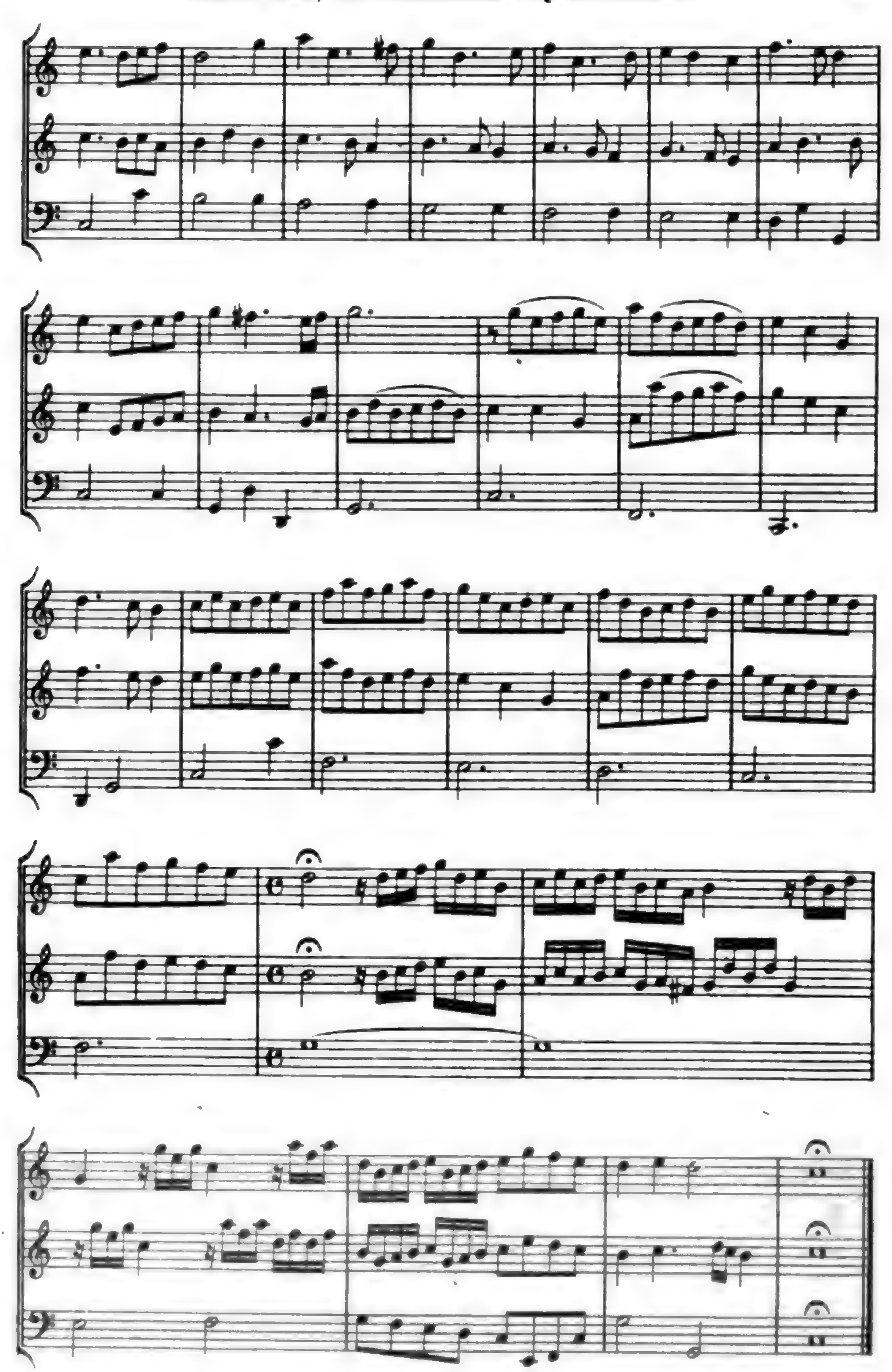
Erster Satz aus der Sinfonie zu „L' Amazoni Corsara."
1688.

Digitized by Google

(f)
(p)
Sic
5 6 6 5 6

5. Biagio Marini,
Grave aus der 2ten Sonate von Op. 22.
1655.

Für 2 Violinen und Baß.

Digitized by Google

6. Mauritio Cazzati.

Aus der Sonate XII „La Strozzi“ in „Sonate a 2 Viol.“

1656.

Digitized by Google

Digitized by Google

Carl Heinrich Graun.

La battaglia del Re di Prussia.

mitgeteilt von

Albert Mayer-Reinach.
(Berlin.)

Die Markus-Bibliothek in Venedig birgt unter ihren musikalischen Schätzen ein Klavierstück, betitelt: »*la battaglia del Re di Prussia, concerto per il cembalo dal Sigr.*·Graun«. Weniger seines musikalischen Wertes als seiner technischen Struktur halber verdient es dies kurze Klavierstück, als Zeuge seiner Zeit wieder aus Bibliotheks-Staub ans Tageslicht gebracht zu werden. Welcher von den Trägern des Namens »Graun« der Komponist ist und zu welcher Zeit das Stück entstand, darüber können wir zu ziemlich sicherem Ergebnis kommen, da wir einerseits wissen, daß Carl Heinrich Graun im Auftrage Friedrich's des Großen Mitte 1740 bis Mitte 1741 behufs Anwerbung von Sängern und Sängerinnen für die in Berlin zu errichtende Oper in Italien herumreiste, andrerseits im Dezember 1740 der erste schlesische Krieg seinen Anfang nahm. Graun hat ohne Zweifel über die heimischen Vorgänge und die Schlachten seines Königs nach Italien Bericht erhalten, und das hier abgedruckte Klavierstück scheint demnach als Gelegenheits-Komposition in diesen Monaten der italienischen Reise entstanden zu sein, wahrscheinlich gerade während Graun's Aufenthalt in Venedig. Hierfür spricht die Tatsache, daß Venedig das soweit bis jetzt bekannt einzig existierende Exemplar der Komposition besitzt. Ob dieses Venezianer Exemplar eine Abschrift oder ein Autograph ist, konnte ich mit Sicherheit nicht entscheiden.

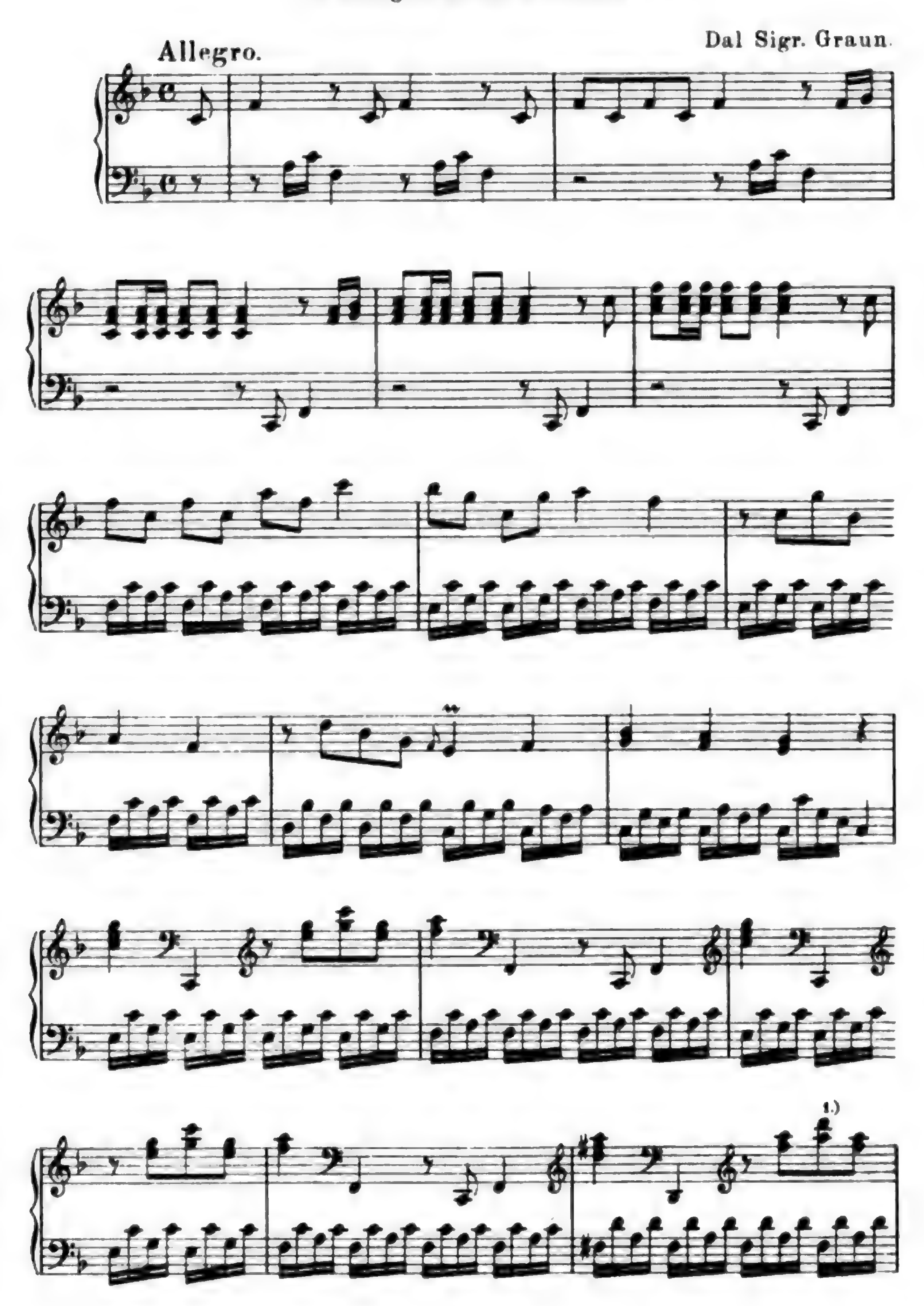
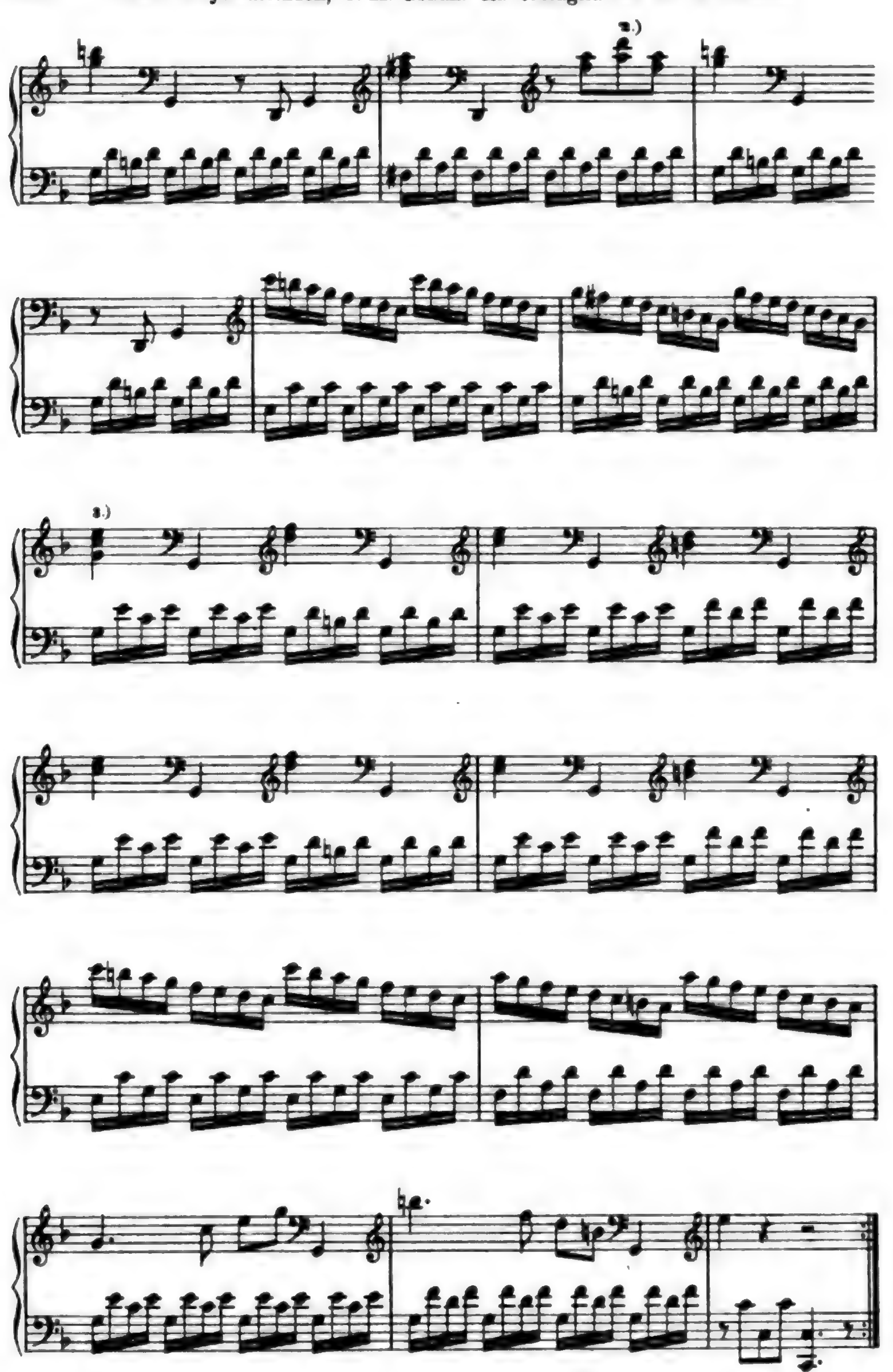
Kritische Bemerkungen.

1) Die Stelle ist in der Handschrift sehr undeutlich, das d^3 der rechten Hand auf 4 könnte auch e^3 heißen. Analog dem zweitfolgenden Takt, wo das d^3 sehr deutlich ist, habe ich d^3 gesetzt.
2) Auf 4 steht in der rechten Hand $g^2 d^3$, das g ist natürlich unmöglich.
3) Der Akkord der rechten Hand auf 1 heißt in der Handschrift $a^1 c^2 e^2$, es muß natürlich heißen $g^1 c^2 e^2$.
4) Der Baß hat auf 4 in der Handschrift *cis a f a*; statt *f* muß *e* gesetzt werden.
5) In der Handschrift wechselt auf 4 der Baß in diesem und dem folgenden Takt in *d a f a*, was unrichtig zu sein scheint, namentlich da die beiden folgenden, genau entsprechenden Takte keinen Akkordwechsel auf 4 im Baß zeigen.
6) Der vierte Teil des Taktes fehlt in der Handschrift, ich ergänze ihn entsprechend dem vorhergehenden und folgenden Takt.
7) Die Handschrift zeigt hier $d^2 a^1 f^1$. Statt a^1 muß offenbar h^1 stehen.

Digitized by Google

Concerto per il cembalo.

La battaglia del Re di Prussia.

Dal Sigr. Graun.

Digitized by Google

Digitized by Google

Marie Fel (1713-1794)

par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

Parmi l'incomparable collection des pastels de Maurice-Quentin de La Tour, «peintre du roi Louis XV», que possède la ville natale de Saint-Quentin, au milieu des figures de financiers, de musiciens, d'abbés, de philosophes, de femmes du monde et de personnages princiers, une physionomie entre toutes sollicite l'attention, tellement elle étonne, ainsi juxtaposée à celles de ses contemporains. Elle fait penser, dans cette société du plus pur dix-huitième siècle français, à quelque belle esclave turque, avec ses grands yeux orientaux, fendus en amande, d'un éclat troublant, son nez allongé, sa bouche assez large, surmontant un menton d'une courbe régulière qui donne au visage entier une forme parfaite d'ovale allongé. Les cheveux ne sont pas poudrés, et simplement, inclinée vers la tempe droite, une légère gaze bleuâtre, semblable à une calotte turque, les cache en partie, retenue par un ruban d'or où s'accroche une fleur rouge, près de la tempe gauche, à l'endroit où la coiffure coupe obliquement le front. Ce portrait où La Tour semble avoir mis toute la passion qu'il ressentit, pendant les trente dernières années de sa vie, pour le modèle, est celui de Marie Fel qui fut près d'un demi-siècle, au théâtre comme au concert, la cantatrice la plus fêtée des dillettantes parisiens, avec l'inimitable Pierre de Jélyotte.

I.

Contrairement à l'assertion presque générale des biographies courantes, Marie Fel naquit à Bordeaux, non pas en 1716, mais en 1713, le 24 octobre. Elle était fille légitime de Henry Fel, organiste, et de Marie Deracle, habitant paroisse Sainte-Eulalie; elle fut baptisée huit jours plus tard à la cathédrale Saint-André[1].

Fille de musicien, malgré l'absence de renseignements positifs, on peut affirmer que la future étoile de l'Académie royale de musique apprit de très bonne heure, ainsi que son frère dont il sera question plus loin, les principes du chant. Vraisemblablement, elle passa les vingt premières années de sa vie à Bordeaux, jusqu'au jour où quelque recruteur du prince de Carignan vint l'enlever, comme son frère, à sa famille pour

1) Voir plus loin, Appendice I.

Digitized by Google

l'engager à l'Opéra de Paris. Elle débuta au Concert spirituel des Tuileries, suivant l'usage alors établi, le premier novembre 1734. Le programme de ce jour portait l'*Exsurgat Deus*, motet de Mondonville, «dans lequel, dit le «Mercure de France» la Dlle Feld (sic) chanta pour la première fois différents récits avec beaucoup d'applaudissement, de même que la Dlle Petitpas et le Sr. Jeliote.»[1]) Le 8 décembre, où l'on donnait le *Benedictus* de Lalande, le même journal rapporte que «la Dlle Feld chanta différents Récits dans les grands Motets avec beaucoup de justesse, de même que le Sr. Jeliote dans deux Airs Italiens.» Elle y reparut le jour de Noël dans un petit motet de Mouret «qui fut très-gouté.»[2]) A l'Opéra «la Dlle Fell» débutait le 29 octobre, dans le prologue de *Philomèle*, qui avait été remis à la scène dix jours auparavant, par le rôle de Vénus[3]); et dans une reprise de l'*Iphigénie* de Duché, Desmarets, Danchet et Campra, par le rôle d'Electre, où elle doublait la Petitpas. Le «Mercure» constatait à cette occasion qu'elle était «de plus en plus goûtée.»[4]) Pendant plusieurs mois, où son succès va sans cesse grandissant, elle remplit les rôles secondaires réservés aux débutants; le 21 mars 1735 quelques jours avant la clôture annuelle, elle chante à la représentation d'*Omphale* «pour les acteurs»[5]), une cantatille comme on avait coutume d'en intercaler souvent dans un acte ou un entr'acte, pour le seul plaisir d'applaudir un chanteur ou une cantatrice aimés du public.

Le 5 mai suivant, à la réouverture de l'Opéra, elle joue dans le prologue des *Grâces*, ballet héroïque en trois actes de Roy et Mouret, le rôle de l'Amour.

Elle a figuré aux concerts des 2 février, 25 et 30 mars et 1er avril, de même qu'elle fera à celui du 9 juin, reçue «avec applaudissement» comme toujours, chantant «avec autant de justesse que de précision», suivant l'expression un peu naïve du chroniqueur musical contemporain, des motets de Mouret ou de Destouches[6]). Rien ne semble devoir l'éloigner

---

1) *Mercure de France*, novembre 1734, p. 2521. C'est par erreur que dans l'étude sur Jélyotte paru dans les *Sammelbände* de 1901 (p. 691), on lit que pas une seule fois cet artiste ne chanta au Concert spirituel; il y figura au moins jusqu'en mars 1736.

2) *Mercure de France*, décembre 1734, p. 2733.

3) Parfaict, *Agenda historique des Theatres de Paris* 1735, 1736 & 1737 (réimpression par Pougin, 1876).

4) *Mercure de France*, décembre 1734, II, p. 2930.

5) Parfaict, *Agenda historique* de l'année 1735. «On donna hier *Omphale* où chanta Mlle de Fel; elle devient de jour en jour l'objet de nos espérances pour remplacer la Petitpas, qui devient de jour en jour plus mauvaise.» *Journal de la Cour et de la Ville*, pub. par Ed. Barthélemy, 1869; p. 28, 23 mars 1735.

6) *Mercure de France*, avril 1735, p. 817; juin, p. 1226.

Digitized by Google

du théâtre, quand, à la date du 18 juillet, elle signifie son congé, et quitte «ledit jour», en compagnie de son frère. Aussitôt l'administration de la Maison du Roi, qui avait l'Opéra dans son département, adresse à Thuret la lettre suivante, rappelant le règlement de 1713 qui obligeait les acteurs à demander leur congé au moins un semestre d'avance.

«A Ver^{es} le 20 Juillet 1735.

«M. Thuret, Directeur de l'Opera.

«J'ay M. rendu compte au Roy en l'absence de M. le Comte de Maurepas du placet des S^{r} & D^{lle} Fel qui demandent permission de se retirer des a present de l'Academie Royalle de Musique, Sa Ma^{té} veut absolument qu'aucuns acteurs ne puissent se retirer qu'ils n'ayent demandé leur Congé six mois auparavant et par consequence (sic) vous ne devés point accorder le Congé que demandent les S^{r} & D^{lle} fel sous quelque pretexte que ce puisse estre. Je suis M. tout a vous[1]).»

Il faut croire que les Fel avaient des protections puissantes, car l'actrice ne rentra au concert spirituel que le 2 février suivant[2]) et réintégra l'Opéra, à Pâques 1736, avec 1200 livres d'appointements au lieu de 1050 qu'elle avait au début, plus 300 livres de gratification.

Peut-être faut-il placer pendant cette absence de l'opéra son séjour à Amiens, où elle chanta au Concert «du temps que M. de Chauvelin en était intendant».[3]) Cinquante ans plus tard, Marie Fel faisait elle-même allusion à ce petit événement de sa vie artistique et l'inspecteur de police Meunier, à la fin de son rapport sur l'*Etat présent des Actrices de l'Opéra* le rappelait brièvement dès 1752.

En même temps qu'elle faisait sa rentrée aux Tuileries, la jeune bordelaise était admise au «Concert chés la Reine» dont elle sera longtemps l'une des étoiles.

Marie Leszczinska, que l'histoire a trop délaissée au milieu de son cercle d'amis fidèles et sérieux, possédait une instruction solide et montrait pour la musique un goût que sa jeunesse passée en Allemagne lui avait permis de développer. Pendant de longues années, à la cour, tantôt à Versailles, tantôt à Marly ou à Fontainebleau, la reine de France, tandis que Louis XV se divertit à la chasse ou s'abrutit dans ses débauches, aime à se faire jouer «en concert» les opéras que la Ville vient d'applaudir ou applaudira demain. Le «Mercure de France», dans ses cahiers mensuels, le duc de Luynes, l'un des familiers de Marie, notent chacun à sa façon, les programmes et les noms des artistes, qui partici-

1) Arch. de l'Opéra *Maison du Roy. Dépêches relatives à l'Opéra.* Ms. 2479 (copie moderne), I. fo. 78.

2) *Mercure de France* (février 1736), p. 371) nous apprend que le concert de ce jour se termina par le *Dominus regnavit*, de Lalande, «dans lequel la D^{lle} Fel, ci-devant Actrice de l'Académie Royale de Musique, chanta différents Récits avec applaudissement.» 3) Voir plus loin ses lettres.

Digitized by Google

pent à ces solennités musicales. «L'exécution» d'un opéra durait deux ou, plus souvent, trois séances. Ainsi le 13 février, où l'on achève de concerter *Thésée* commencé le 6 et continué le 8, après avoir elle-même chanté dans la pièce, M[lle] Fel chante pour la première fois au Concert de la Reine, *le Triomphe de l'Hymen*, cantate de Mouret. Les 20 et 22, elle paraît dans *les Indes galantes*; le 18 mars, nous la retrouvons au Concert spirituel, en compagnie de Jelyotte; puis à la réouverture de l'Opéra le 10 avril, de nouveau dans *les Indes galantes*; M[lle] Fel, constate le «Mercure», «dont la voix fait beaucoup de plaisir, a chanté le principal Rolle dans la première Entrée, avec applaudissement.»[1])

Durant deux ou trois ans, on ne lui confie encore que des rôles secondaires dans les pièces nouvelles ou dans celles du répertoire[2]); mais on lui fait souvent chanter des airs détachés, français ou italiens, des cantatilles[3]). Et déjà les poètes lui adressent des vers. Voici deux de ces poèmes comme la muse de l'époque en inspirait quotidiennement aux galants correspondants du «Mercure»:

Vers à M[lle] Fel.

On dit que dans la Thrace un chantre harmonieux
Par les doux sons d'une voix admirable
Arrêtoit des torrens le cours impetueux;
Mais ce rapport est une fable.
Je connois un prodige encore plus merveilleux
Que tous ceux que nos bons ayeux
Nous racontent de leur Orphée.
Une Syrene aimable, une touchante Fée,
Par son Art inspiré des Dieux,
Par les accords charmans d'un chant mélodieux,
Fait sentir ce qu'Amour eut jamais de plus tendre,
Enchaîne tous les cœurs, ravit tous les esprits,
Et le plus sémillant marquis
Deux heures sur un banc est doucement assis[4])
Et presque muet pour l'entendre.
Mais ce n'est pas assez que d'enchanter Paris;
Elle a forcé la jalouse Italie
A lui céder la couronne et le prix
De l'Art divin que les *Lullis*
Ont échauffé de leur génie.
Ces faits chez la postérité,

1) *Mercure de France*, avril 1736, p. 786.

2) Voir l'Appendice I, Marie Fel à l'Opéra.

3) Ainsi le 21 novembre 1736, à la représentation de *Médée et Jason*, ce qui la fait «universellement» applaudir (*Mercure de France*, novembre, p. 2542). De même les 17 et 22 mars 1738, pour la «capitation» des acteurs (*Id.*, mars, p. 566).

4) Allusion, soit aux banquettes qui étaient alors placées sur les côtés de la scène à l'Opéra; soit à celles qui garnissaient alors la salle du Concert spirituel.

Digitized by Google

Portant tout l'air de songes,
Passeront pour mensonges:
Ils sont pourtant la pure vérité.

J. B. Guis.

Autres Vers, d'un homme du monde.

Sitôt que le soleil paroît sur l'horizon,
On voit les astres disparoître;
L'éclat de leur souverain maître
N'admet point de comparaison.
Fel, connoissez votre avantage,
Votre destin est bien plus doux;
Car vous partagez notre hommage
Lorsque l'amour chante avec vous[1]).

Avec l'année 1739, les grands rôles des pièces nouvelles ou des «remises» d'œuvres anciennes commencent à échoir à Mlle Fel; elle est successivement Hébé dans le ballet des *Fêtes d'Hébé* de Rameau; Sangaride dans l'*Atys* de Lully; *Hésione* dans la tragédie lyrique de Danchet. Après s'être contentée des rôles de l'Amour ou de Vénus dans les prologues d'opéra et de ballet, on lui confie deux et trois personnages différents de ces pièces à tiroirs que sont presque toutes les compositions de cette époque. C'est elle qui remplit les premiers rôles de Rameau dans leur nouveauté: dans *Zaïs*, *Naïs*, *Zoroastre*, l'un des chefs-d'œuvre du vieux maître, *la Guirlande*, *les Surprises de l'Amour*, etc. Elle crée encore, dans les dernières années de son séjour à l'Opéra, l'*Aurore*, l'*Alcimadure* de Mondonville et la Colette du *Devin du Village* de J.-J. Rousseau.[2])

Autant qu'il est possible de s'en rendre compte par les documents de l'époque, pendant les vingt-cinq années qu'elle fit partie de l'Académie royale de musique, Marie Fel participa à plus de cent premières représentations ou reprises. Elle ne prit sa retraite définitive qu'à la fin de 1758. Son traitement comme premier sujet s'élevait à 3000 livres d'appointements, et 1000 livres de gratification. Elle obtint une pension de 1000 livres et 500 de gratification annuelle[3]). Le ministre de la Maison du Roi, au moment où elle demandait son congé, lui accorda ce «traitement distingué» par un certificat flatteur dont il faisait part en même temps aux directeurs de l'Opéra.

1) Ces deux pièces de vers sont citées par Grégoir, *Gloires de l'Opéra* (Bruxelles, 1878-1881), tome II, p. 160-161.

2) Outre le catalogue des rôles remplis par Mlle Fel, que l'on trouvera plus loin, Appendice I, Marie Fel à l'Opéra, le lecteur est prié de se rapporter à l'étude sur Pierre de Jélyotte dont celle-ci n'est que le complément nécessaire. (*Sammelbände der IMG.*, août 1902.)

3) Arch. de l'Opéra. *Etat du personnel. Mémoire.* Cf. App. I.

Digitized by Google

«A Vers^lles^ le 9 Avril 1758.

«A Mad^elle^ Fel

«Les Services que vous avez Mademoiselle rendus a l'Academie Royalle de Musique avec l'applaudissem^t du public, vous ont mérité un Traitement distingué et comme vous avez demandé et obtenu dès le mois de mars votre Congé, vous pouvez être assurée d'une Pension de 1000″ de retraite, et d'une Gratification annuelle de 500″; j'écris en conséquence à M^rs les Concessionnaires du Privilège de l'Opera, mais je compte qu'étant necessaire au Theâtre et agréable au public, vous suivrez la Promesse que vous serez en etat de servir. Vous connoisses, Mademoiselle, les sentimens que j'ai pour vous.»

«A Vers^lles^ le 9 Avril 1757.

«M^rs Rebel & Francœur Cessionnaire (sic)
«de l'Opera.

«La D^elle Fel ayant Mrs demandé son Congé meritant par les services quelle a rendus a l'Academie Royalle de Musique un Traitement distingué, il lui a été assuré des le mois de mars d^er une Retraite de 1000″ et une gratification annuelle de 500″ sur l'Opera, mais estant necessaire au Theâtre je compte quelle suivra la promesse qu'elle m'a faite de ne point quitter tant qu'elle sera en état de servir. Je vous suis, Messieurs, entièr^t dèvoué [1].»

La bénéficiaire ne se fit pas prier pour rester le temps nécessaire à pourvoir à son remplacement. Depuis quelques mois, elle montrait l'art du chant à une jeune fille de dix-sept ans dont M^lle Clairon formait le jeu: le 15 décembre 1757, Sophie Arnould débutait dans *les Amours des Dieux;* elle remplaçait sa maîtresse le 13 avril suivant dans le premier rôle d'*Enée et Lavinie*, après avoir, à ses côtés, joué celui de Vénus. Dans les *Fêtes de Saphos* (reprise du mardi 9 mai), Marie Fel jouait dans la deuxième entrée le personnage d'Erigone et Sophie dans la troisième celui de Psyché; enfin toutes deux paraissaient ensemble dans *Proserpine*, l'élève remplissant le rôle principal et la maîtresse, celui plus modeste d'Aréthuse. «Le jeu de M^lle Fel, dans *Aréthuse*, écrivait un contemporain, n'a pu remédier à la froideur de son rôle; mais sa voix brillante et légère à toujours un charme nouveau.» [2]) C'était le 14 novembre 1758. Marie Fel pouvait désormais abandonner sans inquiétude la scène lyrique; elle avait trouvé en Sophie Arnould une remplaçante digne d'elle.

---

1) Arch. de l'Opéra, ms. 2479 (copie moderne). *Maison du Roi. Dépêches relat. à l'Opéra*, I, ff. 190 & 191.

2) Citation extraite des *Gloires de l'Opéra*, II, p. 212. Cet ouvrage de Grégoir, compilation très utile mais fort indigeste, est rempli de renseignements exacts, mais nullement coordonnés et manque absolument de critique. Les sources, entre autres choses, sont rarement ou trop vaguement indiquées. L'extrait ci-dessus, par exemple, provient d'une «Chronique du temps» (?) qui n'est autre que le *Mercure de France* (décembre 1758, p. 187).

Digitized by Google

II.

Daquin de Chateaulyon, le fils du célèbre organiste, qui publiait en 1752 la première partie de son «Siècle littéraire de Louis XV», s'exprimait ainsi sur la cantatrice, à l'époque où elle brillait de son plus vif éclat:

«Le nom le M^lle Fel inspire une joie secrette. On se représente sur le champ une Actrice merveilleuse. On se dit avec satisfaction, la voix le M^lle Fel est d'une précision admirable & d'une légèreté singulière. On fait plus, on vole à l'Opera lorsqu'elle chante; on la trouve toujours nouvelle, toujours brillante, c'est, dira M. l'Abbé de la Porte, Auteur des vers que vous allez lire: c'est un timbre d'argent: qu'on en juge par ce seul trait, elle chante l'italien et le provençal comme M^lle Faustine quand elle étoit bonne.

«Quelle voix légère et sonore!
«Ah! que vous m'inspirez de feux,
«De Fel; vos doux accens rendent plus tendre encore
«L'amour qui brille dans vos yeux!

«Il n'y a point d'Opera du grand Rameau que cette Fée n'embellisse, & je juge à l'air satisfait dont elle chante sa Musique, qu'elle lui donne la préférence sur toute autre. On ne fait ordinairement usage de son feu & de sa vivacité, que pour ce qui nous plaît. Le bon goût que montre en cela M^lle Fel, est une raison de plus pour la faire adorer, je n'en dis pas trop, des véritables connoisseurs. Prenez donc pour vous, incomparable Actrice, ce que M. Gresset a dit avec enthousiasme: voix charmante, voix présente à mes pensées, je voudrois t'entendre toujours; tes éclats, tes cadences, tes sons agréablement mélangés; leur variété, leur simetrie, leur alliance, tout dans toi est ravissant. Que de volupté tu verses dans mon âme! Croiroit-on te vanter beaucoup, en comparant tes accords à ceux de Philomele? Non; les sons uniformes & inarticulés du tendre Rossignol ont-ils l'expression, l'ame & la vie des tiens? Toujours belle, toujours séduisante, chaque son que tu fais éclore, est un sentiment qui penetre le cœur & qui captive les sens.»

Après ce panégyrique de Marie Fel et celui de sa camarade M^lle Chevalier, «les deux plus fameux Actrices de ce temps», Daquin ne loue pas moins l'une que l'autre comme chanteuses de concert:

«Je quitte l'Opera pour vous transporter au *Concert spirituel*, ajoute l'écrivain. Vous voyez, Monsieur, que nos deux Actrices n'y brillent pas moins qu'à ce grand Spectacle d'où nous sortons. Vous les trouvez les mêmes, & il vous semble qu'elles répandent de nouvelles grâces sur les sublimes motets des Lalandes et des Mondonvilles . . .» [1]).

Un autre contemporain, qui n'est pas souvent louangeur pour tout ce qui touche au théatre et à la musique, Collé, donne vers la même époque son appréciation sur les mêmes artistes:

1) D'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes illustres.* I. Partie (1752) p. 174-177.

Digitized by Google

«Mlle Chevallier et Mlle Fel sont bien éloignées d'être des actrices, surtout la dernière, dont la voix, légère et parfaite en son genre, n'est bonne que pour les ariettes[1].»

Longtemps plus tard, La Borde, dans son célèbre *Essai sur la Musique ancienne et moderne,* constatait que

«pendant vingt-cinq ans sa voix charmante, pure, argentine, a fait les plaisirs du public, & l'auroit pu faire encore plus de vingt, si sa mauvaise santé & la délicatesse de sa poitrine ne l'avoient obligée d'abandonner le théâtre vers 1759. Mlle Fel chantait également bien le Français & l'Italien, & est une des Françaises qui a le mieux chanté l'Italien. La voix est toujours aussi jeune, & étonne encore le petit nombre d'amis, à qui elle a consacré les dernières années de sa vie, & qui chérissent autant ses qualités personnelles, qu'ils ont toujours admiré ses différens talens[2].»

III.

Marie Fel, désormais ne figure plus qu'au Concert spirituel et à celui de la Reine.

Au premier, elle paraît bientôt à la tête des «dessus» et garde cette place jusqu'en 1770, année ou *les Spectacles de Paris* la citent pour la dernière fois comme soliste; son nom y reparaîtra en effet en 1782 et 1783; mais on est un peu surpris de la voir nommée au quatrième et dernier rang la première année, au troisième rang l'année suivante, parmi les choristes. Il s'agit alors de sa nièce, selon toute vraisemblance.[3]

Sauf des interruptions assez fréquentes causées par le mauvais état de sa santé[4], Marie Fel parut pour ainsi dire sans interruption aux

1) Collé, *Journal et Mémoires* (édit. Honoré Bonhomme) I, p. 52, février 1749.

2) La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne* (1780), III, p. 510.

3) Voir la collection de l'*Almanach historique du Théâtre* ou *Calendrier historique & chronologique de tous les Spectacles* de 1751 à 1754 puis, à partir de cette date, la suite de la même publication, sous le titre *Les Spectacles de Paris.* Cette publication, interrompue au début du XIXe siècle, disparut tout à fait en 1815. Voir aussi l'Appendice VI.

4) En 1746 et en 1749, par exemple; en 1746, elle reparut à l'opéra, dans les *Fêtes de Polymnie* le 12 octobre: «Mlle Fel, écrivait alors le «Mercure» (cité par Grégoir, II, p. 249-251), qu'une longue et dangereuse maladie avoit forcée de s'absenter du théâtre pendant plusieurs mois, a reparu dans le ballet: les applaudissemens réitérés qu'elle a reçus montrent combien le public est équitable. Sa voix est plus belle que jamais; nous ne dirons rien du goût avec lequel elle chante, nous n'apprendrions rien à personne.» En 1750, elle rentre au Concert le 8 décembre et y reparaît le 25 du même mois, après une «maladie fort longue» qui «avait privé le public» de sa présence. «Elle excita une vive joie», dit le chroniqueur; «Mlle Fel chanta dans un motet, qu'elle enrichit de tout ce que l'art peut imaginer de plus séduisant et de plus agréable.» Et plus loin: «Jamais Mlle Fel n'a mis dans son chant tant de grâce, jamais le public n'a paru si content; ce n'étoient pas des applaudissemens, c'étoit du transport.» (Grégoir, II, p. 298.)

Tuileries pendant trente-cinq ans. Citer les petits motets, latins, italiens ou français qu'elle y interprèta, ou les «grands motets avec chœur» dont elle chanta les récits serait faire l'historique du Concert spirituel pendant sa plus brillante période. Il nous suffira d'énumérer quelques œuvres qui, grâce au nom de leurs auteurs, ont été l'objet de commentaires un peu détaillés de la part des contemporains.

Pendant la direction de Mondonville, de 1755 à 1770, époque où le compositeur en vogue fait chanter ses grands motets, c'est Marie Fel qui en est la principale interprète. Elle y chante «avec une onction aussi touchante que sublime le grand tableau du *Venite adoremus*, qui sera toujours la base de la réputation de Mondonville, et le critique du «Mercure» la propose comme modèle à une débutante, M^lle^ Etienne: «Qu'elle écoute, qu'elle étudie, qu'elle admire sans celle M^lle^ Fel. Ce sont des modèles parfaits qui peuvent seuls former les grands talens.»[1])

Voici le 30 mars 1751, la première audition de l'*In convertendo*, de Rameau; le 17 avril 1753, peu après les premières représentations du *Devin du Village*, où Fel et Jélyotte ont triomphé une fois de plus à l'Opéra, les débuts de Jean-Jacques Rousseau dans la musique sacrée. L'auteur du *Discours de Dijon* fait exécuter par la créatrice du rôle de Colette, un *Salve Regina* de sa composition, M^lle^ Fel le chanta, «comme elle seule sçait chanter .... On a trouvé dans ce motet, ajoute le «Mercure», beaucoup de chant et d'expression, et les Connoisseurs désirent que M. Rousseau continue à enrichir la Littérature et la Musique Françoise et Latine par ses Ouvrages.»[2]) L'année suivante, où presque pas une séance n'a lieu sans elle, Marie Fel remporte un grand succès avec le *Laudate pueri* de Fiocco, compositeur italien dont elle interprètera souvent des motets; un peu plus tard, en 1755, elle fait apprécier ceux du chevalier d'Herbain «si connu en Italie, dit le «Mercure» par plusieurs grands ouvrages qui ont reçu l'approbation générale.»[3])

En 1757, toujours dans le motet de Fiocco, elle chante «avec ce goût, cette légèreté et cette précision, qui la rendent si supérieure dans son art.»[4]) L'année suivante, retirée de l'Opéra, elle paraît au même concert, auquel son élève Sophie Arnould «a attiré la foule ainsi qu'à l'Opéra. La Sale étoit pleine à quatre heures et demie», ajoute le «Mercure».[5])

---

1) Cité par Grégoir, III, p. 40: Compte-rendu des Concerts de mars-avril 1751.

2) *Mercure de France*, 1752, juin, I, p. 164; cf. Grégoir, III, p. 65. Le *Salve regina* de Rousseau, fut chanté une seconde fois quelques jours plus tard. Dans ses *Confessions* (livre IX, an. 1757), Rousseau dit qu'il avait composé ce motet «pour mademoiselle Fel».

3) D'après Grégoir, III, p. 116, M^lle^ Fel créa le principal rôle de *Célimène* de d'Herbain (1756). Voir App. I. 4) Grégoir, II, p. 157.

5) *Mercure de France*, mars 1758, p. 190, compte-rendu du concert du 2 février.

Digitized by Google

Après avoir passé quelque temps chez Voltaire, en 1759 [1]), Marie Fel rentre à Noël; elle chante un motet de Mondonville, et on la revoit «avec plaisir». Son succès ne diminue pas; quatre ans plus tard après l'avoir entendue au concert de la Pentecôte, on pourrait dire de Mlle Fel, écrit le chroniqueur, «que la voix est encore dans sa primeur et le talent dans toute sa force.» [2]) Jusqu'à la fin ce sont les mêmes éloges. Ainsi, en 1763, elle chante «avec le succès et les applaudissemens ordinaires» et «reçoit les applaudissemens que méritent sa voix et ses talens.» [3]) Cette même année, elle interprète le *Salve Regina* de Kohault, accompagnée par le violoncelle du célèbre Duport.

Peu avant sa retraite définitive, Mlle Fel créa le nouveau motet de J.-J. Rousseau, *Ecce sedes hic tonantis*, composé en 1757 par le philosophe musicien pour Mme d'Epinay. «Le motet eut un si grand succès, dit Rousseau, qu'on l'a donné dans la suite au Concert spirituel, où, malgré les sourdes cabales et l'indigne exécution, il a eu deux fois les mêmes applaudissemens.» [4]) Le «Mercure» trouva «les symphonies, d'un goût agréable et nouveau, ... également applaudies avec vivacité.» [5])

En 1766, 1767 et 1769, année où les relations contemporaines la nomment pour la dernière fois, Marie Fel ne cesse d'apporter au Concert des Tuileries le concours de ses talents. A Pâques 1769, avec le chanteur Richer, elle exécute le *Stabat mater* de Pergolese, [6]) qui jusqu'alors était confié aux deux Italiens Dota et Albanese. L'année suivante, les «Spectacles de Paris» pour 1771, ne la citant pas plus que les journaux du temps, nous devons en conclure qu'elle avait définitivement abandonné la carrière de virtuose. Et ce n'est pas sans étonnement que nous trouvons son nom dix ans plus tard, parmi les choristes du concert. Mais peut-être s'agit-il alors de sa nièce que nous verrons se présenter comme son héritière en 1794.

Au «Concert chés la Reine», il serait assez peu intéressant de suivre notre cantatrice. Les programmes de Versailles, de Fontainebleau ou de Marly étaient identiques, à peu de chose près, à ceux de la Ville; opéra ou concert, la cour applaudissait les mêmes œuvres que la bourgeoisie de Paris. D'après les relations du temps, Marie Fel figura à la cour depuis ses débuts, surtout en 1739, 1742, 1743, 1744, 1745, 1746, année pendant laquelle elle crée le principal rôle dans *Zélindor* (le 17 février) joué par ordre sur le théâtre de la grande Ecurie, et dans la *Zéliska* de Jélyotte (3 et 10 mars). Dans le même temps, elle fait partie de la troupe du théâtre des «Petits Appartements» créé par Mme de Pompadour.

1) Voir plus loin la lettre que Voltaire lui adressa.
2) Grégoir, II, p. 270.
3) *Mercure de France*, avril 1763, p. 202-206.
4) J.-J. Rousseau, *Confessions*, IX (1757).
5) Grégoir, II, p. 306. 6) Grégoir, III, p. 23.

Le 4 janvier 1749, elle chante dans l'opéra de Roland, chez la Dauphine; puis le 3 mars, chez la Reine, dans *Bellérophon;* le 20 avril, dans *Myrtie et Zélée* de Royer; le 14 janvier 1751, dans *Omphale*; le 18 octobre 1752 elle crée dans *le Devin du Village* le rôle de Colette; Jean-Jacques lui-même la conduit à Fontainebleau, en compagnie de Grimm et de Raynal dans une voiture de la cour[1]). L'année suivante, le 16 mars, chez la Dauphine, en présence de la Reine, elle chante *Armide*; *Zaïde*, les 10 et 12 avril; et à Fontainebleau, en octobre, *Phaëton*, *Daphnis et Eglé* (29 octobre), pastorale en un acte de Rameau, paroles de Collé.

Pendant une dizaine d'années, soit que le Concert de la Reine subisse une interruption, soit que la chanteuse ne puisse y figurer pour toute autre raison, le nom de Marie Fel ne paraît plus dans les comptes-rendus. Les dernières fois où ceux-ci signalent sa présence, c'est en 1763: le 9 février à Marly[2]), dans le rôle d'Alcimadure; et le 28 novembre 1764, dans un divertissement exécuté devant les Enfants de France, à Trianon, à l'occasion d'une collation qui leur y fut présentée, Marie Fel jouait un rôle de fée dans ce divertissement où figuraient à ses côtés Préville (un soldat), Clairvail (un berger) et Richer (un paysan).

Telle fut, succinctement résumée, la carrière artistique d'une des plus illustres cantatrices de l'Académie royale de musique, sous le règne de Louis XV. Ce n'est là, étant donné l'époque où vécut Marie Fel et la profession qu'elle exerçait, que sa biographie pour ainsi dire apparente, la seule connue du public. Des documents, tant administratifs que privés, qui datent du XVIII^e siècle et qui, par les voies bien différentes, sont parvenus jusqu'à nous, vont nous renseigner quelque peu sur sa vie intime.

IV.

L'*Etat des Actrices de l'opera avec leurs ages et demeures et les noms de leurs Entreteneurs au mois de Septembre 1752*, dressé par l'inspecteur de police Meunier, débute ainsi:

Noms	ages	Demeures	Amants Et greluchons	Mutations
Actrices recitantes M^{lle} De Fel	35 ans	rue S^t Thomas du Louvre a cote de l'hotel Longueville	vit avec M. de Cahuzac	

1) Voir J.-J. Rousseau, *Confessions*, VIII (1752).
2) Grégoir, II, p. 269.

Digitized by Google

Et dans les trois gros volumes de rapports dressés par le policier, que possède aujourd'hui la Bibliothèque de l'Arsenal, parmi le ramassis d'histoires scandaleuses qui réjouissaient fort le crapuleux Louis XV, amusé de ces anecdotes où roulent pêle-mêle les noms les plus armoriés de toute l'Europe et ceux des plus illustres courtisanes comme des plus viles prostituées, — une seule page concerne la Dlle Fel actrice recitante a l'opera. La voici:

Mlle Fel
actrice de l'opera
Rue St Thomas du
Louvre

La Dlle Fel actrice recitante a l'opera, demeure rue St Thomas du Louvre a cote de l'hotel de Longueville.

Elle est petite, brune, agée de 33. à 34. ans, la peau noire, generalement laide; elle n'en veut rien croire cependant, elle a la voix belle.

On assure qu'elle va se marier avec M. de Cahuzac; ils demeurent a côte l'un de l'autre, et font ordinaire ensemble. M. de Cahuzac a fait les paroles de l'opera de Naïs et de Zoroastre. Il travaille ordt pour M. Rameau. C'est un petit homme brun portant perruque a peu pres le meme age que la Dlle Fel.

elle est originaire de Bordeaux a chanté au Concert d'amiens[1].

Pas autre chose. Et tandis que d'autres «filles de l'opéra» ont de véritables dossiers dans les rapports du policier Meunier, Mlle Fel n'y est rappelée que par cette simple mention. Contrairement à grand nombre de ses contemporains, Marie Fel nous apparaît comme menant une vie relativement régulière. Citons cependant, sous toutes réserves, le passage suivant qui la concerne, dans les *Mémoires* du fameux Casanova de Seingalt.

«En sortant des Tuileries, écrit Casanova, Patu me conduisit chez une fameuse actrice de l'Opéra, qui se nommoit Mlle Le Fel (sic), bien-aimée de tout Paris et membre de l'Académie royale de musique. Elle avoit trois enfans charmans en bas âge qui voltigeaient dans la maison. — Je les adore, me dit-elle.

«— Ils le méritent par leur beauté, lui répondis-je, quoique chacun ait une expression différente.

«— Je le crois bien! L'aîné est du duc d'Annecy[2]; le second est du comte d'Egmont, et le plus jeune doit le jour à Maisonrouge qui vient d'épouser la Romainville[3]).

1) Biblioth. de l'Arsenal. *Papiers de la Bastille.* Ms. 10237, ff. 239 et 240.

2) Le domaine d'Annecy appartenait aux ducs de Savoie, rois de Sardaigne.

3) Mlle Rotisset, dite de Romainville, actrice de l'Opéra, du Concert spirituel et de celui de la Reine. Masson de Maisonrouge, dont le mariage avec la Romainville fit scandale en son temps, était fils d'un riche fermier général et receveur général des finances de la généralité d'Amiens de 1735 à 1757. Il avait perdu sa femme en décembre 1751. Il «était depuis longtemps séparé d'elle, dit un contemporain, et en procès pour séparation. Il a toujours entretenu des filles et en dernier lieu made-

«Ah! excusez, de grâce; je croyois que vous étiez la mère de tous les trois.

«Vous ne vous êtes pas trompé, je la suis.

«En disant cela, elle regarde Patu, et part avec lui d'un éclat de rire qui ne me fit point rougir, mais qui m'avertit de ma bévue.

«J'étois nouveau et je n'avois pas été accoutumé à voir les femmes empiéter sur le privilège des hommes. M^lle^ Le Fel n'étoit pourtant pas effrontée, elle étoit même de bonne compagnie; mais elle étoit ce qu'on appelle au-dessus des préjugés. Si j'avois mieux connu les mœurs du temps, j'aurois su que ces choses étoient dans l'ordre et que les grands seigneurs qui parsemoient ainsi leur progéniture laissoient leurs enfans entre les mains de leurs mères en leur payant de fortes pensions. Par conséquent, plus ces dames cumuloient, plus elles vivoient dans l'aisance[1]).»

Un autre auteur d'ouvrages à scandale, Chevrier, dont «le Colporteur» parut vers le début de l'année 1762, se faisait de son côté l'écho de bruits malveillants concernant l'illustre cantatrice. On en jugera par bout de dialogue suivant, qui donnera également une idée du ton de cette «histoire morale»:

«. . . . Vous pouvez avoir raison à quelque chose près, dit la Marquise, mais convenez cependant que le destin de ces Filles, dont vous nous croyez jalouses, est de mourir dans l'opprobre. Je demande pardon à Madame, si je l'interromps, repartit le Colporteur, mais je suis de son avis. Voyez la Cartout qui s'est retirée Doyenne des chœurs de l'Opera; . . . Voyez la Fel qui a fait de nos jours la gloire de l'Académie Royale de Musique, et dont les accents enchanteurs l'ont disputé long-tems à la mélodie du Rossignol. Elle crut autrefois honorer un Souverain en le recevant entre ses bras; elle rendit fou le tendre Cahuzac[2]) qui vient de mourir dans les loges de Charenton, & cette précieuse est aujourd'hui réduite à quêter un regard, ou à deshonorer son goût . . .»[3]).

Que faut-il retenir de ces racontars? A quel souverain Chevrier fait-il allusion? Il paraît assez difficile de le savoir. Quant à l'histoire de Cahusac, elle est bien connue. Né vers le commencement du siècle, d'une famille noble de Montauban, Louis de Cahusac avait été sécretaire des commandements du comte de Clermont; il écrivit diverses tragédies, le roman de *Grigri*, une histoire de la *Danse ancienne et moderne* et

moiselle Rotisset de Romainville, actrice de l'Opéra, qui n'est ni trop jeune ni trop jolie, et qui a toujours été d'un libertinage public.» Agé de cinquante et un an, Maisonrouge se remaria le 3 février 1752. Il fut de nouveau veuf au mois de mai suivant. V. Barbier, *Journal historique et anecdotique du règne de L. XV*, III, p. 366-367; février 1752. Cf. La Bigarrure, tomes IV, p. 105, IX, p. 10 et XI, p. 25.

1) Casanova, *Mémoires*. D'après Campardon, *L'Acad. royale de Musique*, I, p. 306-307.

2) «Poëte lyrique, jouissant de 8000 livres de rente, mort de chagrin de n'avoir pu épouser la Fel.» Note de Chevrier.

3) Chevrier, *le Colporteur. Histoire morale et critique* par M. de Chevrier. A Londres, chez Jean Nourse. L'an de la Vérité, p. 96-97.

la plupart des poèmes d'opéra de Rameau: *les Fêtes de Polymnie*, *Zaïs*, *Naïs*, *Zoroastre* et *les Amours de Tempé;* il collabora en outre à «l'Encyclopédie». Grimm qui lui disputa le cœur de la cantatrice, annonça ainsi sa mort, survenue le 22 juin 1759 à l'asile d'aliénés de Charenton:

«Nous venons de perdre un autre poète. Louis de Cahusac est mort fou enragé. Cet homme avait peu de talent et beaucoup de prétention. Son caractère l'a rendu odieux et malheureux toute sa vie. Il a fait plusieurs opéras que la musique de Rameau a fait réussir en France[1]).»

«On peut le placer entre Quinault et Lamotte» ajoutent les «Anecdotes dramatiques»[2]).

Vers l'époque de la première représentation du *Devin du Village*, J.-J. Rousseau raconte dans ses *Confessions* comment Grimm lui «échappa tout-à-fait». Ce fut à la suite de son aventure avec Mlle Fel.

«Grimm, dit-il, après avoir vu quelque temps de bonne amitié mademoiselle Fel, s'avisa tout d'un coup d'en devenir éperdument amoureux, et de vouloir supplanter Cahusac. La belle, se piquant de constance, éconduisit ce nouveau prétendant. Celui-ci prit l'affaire au tragique, et s'avisa d'en vouloir mourir. Il tomba tout subitement dans la plus étrange maladie dont jamais peut-être en ait ouï parler. Il passoit les jours et les nuits dans une continuelle léthargie, les yeux bien ouverts, le pouls bien battant, mais sans parler, sans manger, sans bouger, paraissant quelquefois entendre, mais ne répondant jamais, pas même par signe, et du reste sans agitation, sans douleur, sans fièvre, et restant là comme s'il eût été mort. L'abbé Raynal et moi nous partageâmes sa garde; l'abbé, plus robuste et mieux portant, y passoit les nuits, moi, les jours, sans le quitter, jamais ensemble; et l'un ne partoit que l'autre ne fût arrivé. Le comte de Frièse, alarmé, lui amena Senac, qui, après l'avair bien examiné, dit que ce ne seroit rien, et n'ordonna rien. Mon effroi pour mon ami me fit observer avec soin la contenance du médecin, et je le vis sourire en sortant. Cependant le malade resta plusieurs jours immobile, sans prendre ni bouillon, ni quoi que ce fût, que des cerises confites que je lui mettois de temps en temps sur la langue, et qu'il avaloit bien. Un beau matin il se leva, s'habilla, et reprit son train de vie ordinaire, sans que jamais il m'ait reparlé, ni, que je sache à l'abbé Raynal, ni à personne, de cette singulière léthargie, ni des soins que nous lui avions rendus tandis qu'elle avoit duré.

«Cette aventure ne laissa pas de faire du bruit; et c'eût été réellement une anecdote merveilleuse que la cruauté d'une fille d'Opéra eût fait mourir un homme de désespoir. Cette belle passion mit Grimm à la mode; bientôt il passa pour un prodige d'amour, d'amitié, d'attachement de toute espèce. Cette opinion le fit rechercher et fêter dans le grand monde, et par là l'éloigna de moi, qui n'avois jamais été pour lui qu'un pis aller . . .».[3])

Ainsi se termina, au dire du philosophe, la passion malheureuse de

1) Grimm, *Corresp. littér.* IV, p. 161, décembre 1759.

2) *Anecdotes dramatiques* (1808-1811), II, p. 153.

3) J.-J. Rousseau, *Confessions*, L. VIII (1750-1752).

Digitized by Google

Grimm pour la cantatrice, dont l'amant put tout à son aise devenir fou de n'avoir réussi à l'épouser.

C'est vers la même époque, où Marie Fel brillait de tout son éclat à l'Opéra et au concert, entre 1750 et 1760, qu'il est plausible d'indiquer les débuts de sa liaison avec Quentin de la Tour, liaison qui ne devait prendre fin qu'avec la vie du peintre. Le «Mercure de France» indique le fameux portrait de l'actrice comme figurant au Salon de 1757.[1]) Pendant une trentaine d'années, à Paris d'abord, puis lorsque le peintre retourna dans sa ville natale pour y mourir, ils ne cessèrent, les documents le prouvent, de se témoigner la plus vive affection. L'actrice, après avoir quitté l'Opéra, «vecut dans une société d'amis, dont elle se fit estimer et chérir» disent les «Annales dramatiques».[2]) On aime à se la représenter ainsi, soit à Paris où elle demeurait rue des Filles-du-Calvaire, après avoir quitté la rue St. Thomas, soit à Chaillot où elle mourut, fréquentant les artistes et les littérateurs contemporains.

Plusieurs étés, elle rend visite à Voltaire aux Délices; témoin ces quatre extraits de la correspondance du vieux philosophe, le premier tiré d'une lettre à Thieriot, l'un des plus anciens amis de Voltaire, l'autre au comte d'Argental; les deux autres sont des lettres adressées à M^lle^ Fel même:

«Aux Délices le 11 juin (1759)

«Mon ancienne amie, M^lle^ Fel est chez moi avec son frère, qui est plus vieux que vous, qui a fait le voyage gaiement, et qui chante encore. Quand vous voudrez venir nous voir sans chanter, vous ne serez pas si bien reçu que chez les Montmorency; mais

. . . Oves ad flumina pascit Adonis».[3])

«Aux Delices, 15 juin (1759).

«M^lle^ Fel a beau adoucir mes maux par son joli gosier, la tête va me tourner»[4]).

De retour à Paris, la cantatrice recevait du patriarche de Ferney la jolie lettre que voici:

«Aux Délices, 7 août (1759).

«Très-aimable rossignol, l'oncle et la nièce, ou plutôt la nièce et l'oncle avaient besoin de votre souvenir. Les gens qui n'ont que des oreilles vous admirent; ceux qui avec des oreilles, ont du sentiment, vous aiment. Nous nous flattons d'avoir de tout cela. Et sachez, malgré toute votre modestie, que vous êtes aussi séduisante quand vous parlez que quand vous chantez. La société est le premier des concerts, et vous y faites la première partie. Nous savons bien que nous ne jouirons plus de votre commerce, dont nous

1) *Mercure de France*, 1757, oct. II, p. 162—163.

2) *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres* (9 vol., 1809-1811), IV, p. 74, M^lle^ Fel.

3) *Œuvres de Voltaire*, édit. Beuchot. XL, p. 120. 4) *Id. ibid.*, p. 122.

Digitized by Google

avons senti tout le prix; les habitants des bords de notre lac ne sont pas faits pour être aussi heureux que ceux des bords de la Seine. Voici ce que notre petit coin des Alpes dit de vous:

Du rossignol pourquoi porter le nom?
Il est bien vrai qu'ils ont été mes maîtres;
Mais tous les ans dans la belle saison,
L'amour les guide en mes réduits champêtres.
Elle n'a pas tant de fidélité;
Elle nous fuit, peut-être nous oublie.
C'est le phénix à jamais regretté,
On ne le voit qu'une fois dans la vie.

«C'est ainsi qu'on vous traite, mademoiselle; et, quand vous reviendriez, vous n'y gagneriez rien: on vous traiterait seulement de phénix qu'on aurait vu deux fois. Pour moi, quelque forte envie que j'aie de venir vous rendre mes hommages, il n'y a pas d'apparence que j'aille à Paris. Le rôle d'un homme de lettres y est trop ridicule, et celui de philosophe trop dangereux. Je m'en tiens à achever mon château, et ne veux plus bâtir en Espagne.

«Vraiment, vous faites à merveille de me parler de M. de La Borde[1]. Je sais que c'est un homme d'un vrai mérite, et nécessaire à l'Etat. *Sono pochissimi i signori* de cette espèce.

«Adieu, mademoiselle; recevez sans cérémonie les assurances de l'attachement très-véritable de l'oncle et de la nièce. Nos compliments à M. votre frère[2]).

Et deux ans plus tard, après un nouveau séjour chez Voltaire, non plus aux Délices cette fois, mais à Ferney, la lettre suivante montre en quelle estime l'éditeur des «Commentaires sur Corneille» tenait l'ancienne actrice de l'Opéra:

«Au château de Ferney, par Genève, 29 juillet (1761).

«Il me semble, mademoiselle, que je vous dois des remerciements, toutes les années, d'avoir bien voulu venir dans ma petite retraite; mais il faut que je vous remercie d'une autre sorte de plaisir que vous m'avez fait, et que vous ne savez peut-être pas.

«Vous me dites aux Délices qu'il y avait à Paris un homme plein d'esprit et de générosité, dont le plus grand plaisir était celui d'obliger, et que c'était M. de La Borde. Je m'en suis souvenu quand il a été question d'imprimer un Corneille avec des commentaires, et d'en faire une édition magnifique, au profit de la famille infortunée de ce grand homme. J'ai répété mot pour mot à M. de La Borde, très-indiscrètement, tout ce que vous m'aviez dit de lui. Je vous assure qu'il n'a pas démenti vos éloges: il favorise cette entreprise avec tout le zèle d'un excellent citoyen, et il m'a écrit une lettre qui fait bien voir qu'il a autant d'esprit que de noblesse d'âme. Je suis si pénétré de tout ce qu'il daigne faire que je ne puis m'en taire avec vous.

«Vous qui avez des talents si supérieurs, mademoiselle, vous sentez bien mieux que personne combien il sera beau à notre nation de protéger les talents

1) De La Borde (Benjamin), le célèbre banquier.
2) *Œuvres de Voltaire*, XLI, p. 377.

du grand Corneille cent ans après sa mort, et vous devez être flattée que ce soit votre ami M. de La Borde, qui ait fait les premières démarches. Pardonnez donc à mon enthousiasme, et comptez que nous en avons toujours beaucoup pour vous au pied des Alpes, Madame Denis et moi.

«Recevez, avec votre bonté ordinaire, les sentiments respectueux du vieux Voltaire.[1])

Retirée de l'Opéra avec 1500" de pension en 1759; de la musique du roi, c'est-à-dire de la cour, avec une gratification annuelle de 1000 écus, ou 3000 livres, «sans retenue» sur l'état des menus plaisirs, en 1763, Marie Fel jouissait en outre, depuis le 27 mars 1778, de 2000 livres d'appointements qui lui avaient été conservés sur les fonds ordinaires des mêmes menus plaisirs «sans retenue, à titre de retraite, en qualité de musicienne ordinaire de la Chambre du Roi».[2]) Un brevet d'une pension de 5000 livres, accordé par le roi, le 1er mai 1780, énumère ces différents titres.

A peine en possession de ses 2000 livres de retraite, en 1778, Mlle Fel acquit, pour sa vie durant, la jouissance d'une maison sise dans le village de Chaillot, alors hors Paris; cette maison consistait en un jardin en terrasse, un corps de bâtiment de deux étages surmontés de mansardes. Le 4 mai, elle devint acquéreur de cette propriété du conseiller d'Etat Augustin Henry Cochin, moyennant la somme de 9325 livres, qu'elle soldait dix jours plus tard, en présence des notaires Belurgey et Dehérain.[3])

Quentin La Tour vécut aussi à Chaillot à partir du mois d'avril ou de mai 1784, dans le voisinage de celle qu'il appelait plus tard «sa Céleste»; il y resta d'ailleurs peu de temps; car, le 20 juin de la même année on était obligé de le ramener à Saint-Quentin dans un état voisin de la folie.[4])

Dans une petite publication faite par un fervent biographe de La Tour, M. Ch. Desmaze, il y a un charmant billet qui rappelle le souvenir du séjour à Chaillot de Marie Fel et de Quentin La Tour.

«Je me sui mise, mon très cher voisin, dans les détails de notre dinné, jusqu'au coû et pour que vous sachiés ce qu'il en coûte de donner a manger aujourd'huy, je vous envoye la feuille, qui ne ressemble nullement à celle des bénéfices, vous n'y trouveres pas de vin, de liqueur, attendu, que nous faisons cette depense en comun. Vous sores actuellement oû peuvent aller vos dinners, car j'ai mis l'attention la plus scrupuleuse a tout voir, et tout sçavoir. Je puis vous assurer, mon tres cher voisin, que je n'en ferois pas

---

1) *Œuvres de Voltaire*, XLI, p. 377.

2) Voir plus loin, Appendice II, les pièces officielles tirées des Archives nationales.

3) Voir plus loin, Appendice III, Pièces tirées des Archives départementales de la Seine.

4) Il mourut le 17 février 1788. Il était né à Saint-Quentin le 5 septembre 1704.

Digitized by Google

tant pour moy. Je vous souhaite le bon jour, et vous embrasse du fond de mon cœur. «Fel.

«A Chaillot, ce jeudi.

«J'ai pris de la mâne, ce matin, pour me délivrer de mes lenterneries, je me trouve mieux.» [1])

C'est la seule lettre connue adressée par Mlle Fel à son ami. Mais une fois celui-ci revenu à Saint-Quentin où son frère, le chevalier de la Tour, ancien officier de gendarmerie [2]), veillait à sa santé fortement compromise, l'actrice ne cessait de demander de ses nouvelles et les lettres suivantes, publiées également par M. Desmaze, sont une preuve de sa sollicitude persistante. La première, que l'éditeur du «Reliquaire» date approximativement de 1780-81, peut être reportée au moins quatre ans plus tard; les deux autres sont datées, ainsi que la suivante, adressée à un juge consul de Saint-Quentin, M. Cambronne-Huet, qui avait été un ami de La Tour, jusqu'à sa mort.

Le peintre avait légué par son testament, en date du 9 février 1784:

«A Mlle Fel, tous les meubles, glaces, sièges, tableaux, etc. qui sont dans mon appartement, le grand télescope excepté, lesquels effets seront, après son décès, au cousin Dorizon ou appartiendront à ses enfants, s'il n'existe plus.»

Un nouveau codicille, du 20 février, ajoutait:

«A Mlle Fel, tout ce que j'ai à Chaillot (mon grand télescope excepté devant être tiré au sort), le piano-forte, les glaces, les meubles et ceux de domestiques. Tout sera reversible après son décès au cousin Dorizon ou à sa famille, ainsi que l'argenterie qui s'y trouve, qui consiste actuellement en quatre petits plats et une douzaine de cuillères et fourchettes, le tout en argent.» [3])

Ainsi, la lettre du 5 janvier 1785, la seule où il ne soit pas question de Quentin tant qu'il vécut et dans laquelle Mlle Fel remercie le chevalier de lui laisser la jouissance des meubles de son frère, me semblerait, elle aussi de voir être reculée de quatre ans.

«J'ai été fort aise, Monsieur le chevalier, d'apprendre que vous avez traversé les forêts sans accident, ainsi que la réception que vous a fait le pauvre voisin, il n'a rien de foû dans le procédé. Je suis même tentée de croire que notre absence l'a jetté dans des reflexions, qu'il a eu le temps de digérer, et que se voyant dans notre dependance il aura senti qu'il auroit le plus grand interest à nous ménager. Quand a la petite diette qu'il a voulu faire, ne le contraignes pas, je luy connois des habitudes sur cela, lorsqu'il sentoit son estomac trop occupé, il étoit quelques fois 2, ou 3 jours sans manger.

1) Ch. Desmaze, *Le Reliquaire de Maurice Quentin de La Tour, peintre du Roi Louis XV, sa correspondance et ses œuvres* (Paris, Leroux, 1874), p. 46-47, XXII).

2) On le surnommait pour cette raison «le Gendarme».

3) M. Tourneux, *La Tour chez ses notaires* («Gazette des Beaux-Arts», 1885, t. 32, p. 82-83).

«Adieu, Monsieur le chevalier, je me sui aquittée de tous vos complimens, faittes les miens a M. l'abbé Duliége [1]), et aux amis qui veulent bien se souvenir de moy, receves sans ceremonies l'assurance des sentimans que je vous ay vouës «Fel». [2])

Paris, ce 5 janvier 1785.

«J'ai recû en incluse, Monsieur le chevalier, l'état des meubles dont votre honetteté me laisse la jouissance ma vie durant. Je suis tres touchée de nouvelles offres que vous me faittes, mais croyes, Monsieur le chevalier, que je ne me suis attendûe a aucune marque de reconnoissance de votre part, n'ayant ecouté que ma conscience, qui est mon guide ordinaire dans toutes les actions de ma vis. Quant à l'appartement que j'occupe à Paris, qui me convient par la proximité de mes amis, mais qui est si triste, que si la partie que je ne connois pas l'est moins, je pourrai peut-être loûer le tout pour me sauver des boûes de Chaillot pendant l'hiver. Quand vous seres à Paris, je me décideray. M. Dorizon a du vous mander, que d'apres l'avis qu'a donné M. Paquier. pour les dangers, et le domage que la fumée pourroit causer aux pasteles de M. de La Tour, il est instant que vous venies faire fermer les écartemens du mur, ainsy, je compte que cet accident vous determinera a rendre possible votre petit voyage.

«Receves les assurances de souhaits bien sinseres que je fais pour vous dans tous les tems, et du devouement avec lequel je suis, pour la vie,

«Monsieur le chevalier,

«Votre trués hmble, et tres obeissante servante,

«Fel

«Tous nos amis me chargent de vœux et de complimens pour vous, faittes passer les miens où vous êtes.» [3])

«Je vous rend graces, Monsieur le chevalier, des vœux obligeans que vous formez pour moy, et de leur sincéérité, dont je ne saurais doutter d'après la connoissance que j'ai de votre caractère: je me flate aussy que vous êtes bien persuadé que personne ne désire plus que moy de vous savoir heureux, et tranquille.

«Je suis charmée que la santé de votre pauvre frère se continue; il ne faut pas s'etonner si les forces diminuent à son âge; le temps met a tout des proportions, il faut compter sur cela. Je crois pourtant qu'il serait a propos de luy persuader que la Celéste trouve mauvais qu'il boive de son urine, et qu'il s'obstine de deux jours sans manger. Quand aux bénédictions, je les crois aussi indifferentes que celles du pâpe, aussy, vous pouves le laisser faire. Ce que vous me mandes de M. Ribert inspecteur des manufactures, me proûve que ma reponse a croisé votre lettre. Il m'écrit la lettre du monde la plus honnête, et j'ai eu l'honneur de lui repondre de la façon la plus detaillée que j'avais chanté au concert d'Amiens du temps que M. de Chau-

---

1) L'abbé Duliège fut l'exécuteur testamentaire du chevalier de La Tour.

2) Ch. Desmaze, *Le Reliq. de La Tour*, p. 48-49, XXIV. Je serais d'avis de lire «notre absence» (de Saint-Quentin), «uous» et «uotre» au lieu de «notre», «nous» et «notre» comme a fait Ch. Desmaze.

3) Ch. Desmaze, *Le Reliq. de La Tour*, p. 49—51, XXVI.

Digitized by Google

vèlin en étoit intendant[1]): insi Monsieur le chevalier il a gagné la discrétion, et j'en suis bien aise; faites luy mes complimens, et je vous prie tous deboire a ma santé. Vous connaissez mes sentimens, comme je n'ai pas envie d'en changer je suis sans cérémonie

«Monsieur le chevalier,

«Votre très humble et très obéissante servante

«Paris, le 5 janvier 1788.

«Fel.» [2])

Lettre de M[lle] Fel à M. Cambronne-Huet,
Juge-Consul
à Saint-Quentin, en Picardie.

«Chaillot, ce 8 juillet 1789.

«Les précautions, Monsieur, que vous faites prendre à M. le chevalier de La Tour, s'accordent tout affet avec ma façon de pençer. Dans la crise où il se trouve, on ne sauroit veiller de trop pres les sconveniens, et franchement, il est tems que le pauvre chevalier se mette en repos.

«Je recevrai Mulér avec plaisir pour mon domestique, d'autant plus que j'étois décidée a renvoyer le mien, qui, comme je l'avois prevû, s'est crû un personnage, depuis qu'il a eu l'honneur d'en imposer à un fou. Je vais arrêtter les soins de nos amis, qui s'étoit enquêttes de me trouver un sujet tel qu'il le faut pour son bonheur, et le mien: si Mulér me sert avec affection, qu'il ne se relâche poin sur ses devoirs, il n'ora jamais envie de me quitter car il trouvera ches moy de la justice, de l'humanité, une maison réglée, et beaucoup de tranquilité! Mes gages sont de cent Ecus y compris son habillement, il sera blanchi, et les etrennes sont en proportion du meritte.

«Si ma condition luy convient, M. le Chevalier me l'envoyera avec un mot de letre, pour me donner des nouvelles de M. de La Tour: j'orai un entretien avec luy, ou je deciderai le jour de son entrée ches moy, pendant que Muler se reposera, je me deferai de ma lourde bête.

«Je vous prie monsieur de continuer vos bons offices d'ami, et d'ami de la vérité! qui a scu vous appercevoir, a du remarquer ces sentimens dans votre cœur. J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite considération

«Monsieur

«Votre tres humble et tres obeissante servante,

«Fel.»

«Bien des choses je vous prie a M. le chevalier et quoique je n'ye pas l'honneur d'être connüe de M[me] Cambronne, j'ai celuy de la saluer ainsi que toute votre famille.» [3])

Note de M[lle] de Fel sur de La Tour.

«Un monsieur d'Argenville, conseiller au Châtelet, je crois, qui estimoit beaucoup votre frère, s'occupe depuis longtemps à recueillir des anecdotes, pour satisfaire l'envie qu'il a d'écrire la vie de son ami, pour mettre au grand

---

1) M. de Chauvelin, maître de requêtes, fut intendant de la généralité d'Amiens de 1731 à 1751.

2) Ch. Desmaze, *Le Reliq. de La Tour*, p. 53-54, XXVIII.

3) Ch. Desmaze, *Ib.*, p. 59-60, XXXI.

Digitized by Google

jour ses vertus et ses grands talens. J'ai creusé ma tête, monsieur le chevalier, pour luy en trouver, d'après ce qu'il m'a conté luy meme; comme son arivée à Paris, sa vie dissipée, le portrait de Mme Boulogne, la remarque du vieux Boulogne, beau-père de la dame, ce grand peintre voulut connoitre le jeune homme; on luy présenta; il le trainne par le collet de son habit, vis à vis du portrait, en luy disant: Regarde, malheureux, si tu es digne du don que t'a fait la nature; va t'en dessiner, si tu veux devenir un homme.

«Je luy ai aussi raconté, d'après luy, les portraits de M. et Mme de l'Arenière, qu'il ne voulût livrer à moins de deux mille écus, en leur disant: que les riches devoit payer pour les pauvres. Il m'a raconté aussi: qu'en peignant les enfans de France, à Meudon, il avoit eu le courage de dire à M. le dauphin, que ses enfans étoit mal élevés. Il m'a raconté aussi que peignant Mme de Pompadour, le roy, après laffaire de Rosbach arriva fort triste, elle luy dit: quil ne falloit point qu'il s'affligeât, qu'il tomberoit malade, qu'au reste, après eux le déluge.

«La Tour retint le mot; quand le roy fut party, il dit à la dame que ce mot l'avoit affligé, qu'il valoit mieux que le roy fut malade, que si son cœur étoit andurcy. Voila, monsieur le chevalier, ce que ma tête a pu fournir d'anecdottes à M. d'Argenville: si vous en avez que je ne connoisse pas, vous voudres bien me les envoyer, pour que je les luy fasse parvenir.[1]

«Adieu, Monsieur le chevalier, recevez sans cérémonie l'assurance des sentimens que vous me connoissez pour vous et qui dureront autant que moi.

«Fel».[2]

Puis la Révolution arriva. Un décret de 1790 supprima toutes les pensions qu'avaient accordées la Royauté. Mlle Fel dut par conséquent perdre la plus grande partie de ses revenus. Elle vécut alors dans le silence du village de Chaillot, peut-être en compagnie de la nièce qui fut son héritière. Elle mourut à quatre-vingt-un an, au commencement de ventôse an II, c'est-à-dire vers le milieu de février 1794; seuls, les papiers provenant de l'administration des Domaines nous permettent de fixer cette date, ignorée jusqu'ici.[3] La maison acquise par la cantatrice était passée aux mains du notaire Chaudot, dont les biens furent confisqués.[4] Et c'est l'enquête faite sur ces biens qui nous révèle, au bout d'un siècle que, en pleine Révolution, dans la solitude douloureuse de la banlieue parisienne, s'éteignit le Rossignol qui avait enchanté deux générations de dillettantes, à l'époque la plus brillante et la plus troublante de l'histoire de l'ancienne monarchie.

1) D'Argenville, dans ses *Vies des plus fameux Peintres et Sculpteurs* (Paris, 1787), n'ayant pas compris dans son volume sur l'Ecole française la biographie de La Tour, n'a pas eu à utiliser ces notes de Mlle Fel.

2) Ch. Desmaze, *Le Reliq. de La Tour*, p. 61-62, XXXII.

3) Voir Appendice III.

4) Vivant J.-B. Chaudot, notaire depuis le 8 mai 1781, fut un des huit notaires parisiens qui périrent sur l'échafaud. Condamné le 25 pluviôse an II, il fut guillotiné le 29 (16 février 1794).

Digitized by Google

Appendices.

I.

Marie Fel à l'Opéra.

Voici d'après le «Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra» dressé par Th. de Lajarte[1], d'après l'ouvrage de Campardon sur «l'Académie royale de Musique au XVIIIe siècle»[2], ainsi que d'après les sources contemporaines, telles que le «Mercure de France», la liste aussi complète que possible, des rôles remplis par Mlle Fel à l'Opéra, de 1735 à la fin de 1758. Ce catalogue comprend environ cent vingt rôles qui se répartissent ainsi suivant les compositeurs:

J. B. Lully	16	C. de Blamont	5
L. Lully et Marais	1	Rebel et Francœur	5
Campra	14	Royer	3
Destouches et Lalande	1	Mion	3
Destouches	4	de Brassac	2
Monteclair	1	de Bury	1
Salomon	4	Le Clair	1
Mouret	17	Mondonville	5
Mlle Duval	1	La Garde	1
Baptistin	2	Dauvergne	1
Boismortier	4	J.-J. Rousseau	1
Niel	3	Giraud et M. Berton	1
Grenet	3	d'Herbain	1
Rameau	20	Dauvergne	1

1735.

21 mars: *Omphale*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de La Motte, musique de Destouches; à cette représentation, donnée pour la «capitation» des acteurs, Mlle Fel chanta une cantatille italienne.

5 mai: (première représentation): *Les Grâces*, ballet héroïque en trois actes et un prologue; paroles de Roy, musique de Mouret: au prologue, 'l'Amour' une 'Sybarite'.
Achille et Déidamie, trag. lyr. en 5 actes et un prol. de Danchet et Campra: Une 'Sirène', une 'Chasseresse', une 'Bergère italienne'.

1736.

10 avril: *Les Indes galantes*.

3 mai: (première représentation): *Les Voyages de l'Amour*, opéra-ballet en quatre actes et un prologue, paroles de Le Clerc de La Bruère, musique de Boismortier: au 2e acte (*la Ville*): 'Lucile'; 'Dircé'.

14 juin: *l'Europe galante*, opéra-ballet en 4 entrées et un prol. de La Motte et Campra. 'Céphise', Zaïde'.

23 août: (première représentation): *Les Romans*, ballet héroïque en cinq entrées et un prologue paroles de Bonneval, musique de Niel: 'l'Amour', 'Eglantine'.

18 octobre: (première représentation): *Les Génies*, ballet en quatre actes et un pro-

1) Paris, 1878, 2 vol. 2) Paris, 1878, 2 vol.

Digitized by Google

logue, paroles de Fleury, musique de M[lle] Duval: au prologue, 'l'Amour'; à la 4[e] entrée, un 'Masque'.

12 novembre: *Médée et Jason*, trag. lyr. en cinq actes et un prol. de Pellegrin, La Roque et Salomon: une 'Matelotte', 'Créüse'.

1737.

9 mai: (première représentation): *Le Triomphe de l'Harmonie*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, paroles de Le Franc de Pompignan, musique de Grenet: au prologue, 'l'Amour'; à la deuxième entrée (*Hylas*), 'Doris'.

18 juin: *Les Amours des Dieux*, opéra-ballet en 4 entrées et un prol., de Fuzelier et Mouret: une 'Matelotte'.

22 août: *Cadmus et Hermione*, trag. lyr. en cinq actes et un prologue de Quinault et Lully: 'l'Amour',

24 octobre: (première représentation): *Castor et Pollux*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Gentil-Bernard, musique de Rameau: au prologue, 'l'Amour'.

1738.

7 janvier: *Atys*, de Quinault et Lully: 'Mélisse'.

13 février: *Les Festes, de l'Amour et de Bacchus*, pastorale en 3 actes et un prol. de Molière, Benserade, Quinault et Lully: 'Bacchante'.

15 avril: (première représentation): *Les Caractères de l'Amour*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, paroles de Ferrand, Tannevot et l'Abbé Pellegrin, musique Colin de Blamont: à la première entrée (*l'Amour volage*), 'Doris'.

29 mai: (première représentation): *Le Ballet de la Paix*, opéra-ballet en trois actes et un prologue, paroles de Roy, musique de Rebel et Francœur: à la 2[e] entrée, une 'Argienne'.

25 octobre: *Tancrède*, trag. lyr. en cinq actes et un prol. de Danchet et Campra: la 'Paix', une 'Guerrière' une 'Nymphe'.

1739.

22 janvier: *Alceste*, de Quinault et Lully: 'Céphise'.

21 avril: *Polydore*, de Pellegrin, La Serre et Stuck (Baptistin): 'Thétis'.

21 mai: (première représentation): *Les Fêtes d'Hébé*, opéra-ballet en trois entrées et un prologue, paroles de Gautier de Mondorge et autres, musique de Rameau: au prologue; 'Hébé'.

23 juin (1739 ?): On ajoute une entrée nouvelle (*Tyrtée*): 'Iphise'.

3 septembre: (première représentation): *Zaïde, reine de Grenade*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, paroles de l'abbé de La Marre, musique de Royer; au prologue: 'Vénus'.

27 octobre: On y ajoute *Momus amoureux*: 'Philis'.

19 novembre: (première représentation): *Dardanus*, trag. lyr. en cinq actes et un prol. de Le Clerc de La Bruère et Rameau: une 'Phrygienne', un 'Songe',

1740.

26 janvier: *Pyrame et Thisbé*, trag. lyr. en cinq actes et un prol. de La Serre, Rebel et Francœur: une 'Assyrienne', une 'Bergère', une 'Africaine'.

17 mars: *Jephté*, trag. lyr. tirée de l'Ecriture sainte, par Pellegrin et Monteclair: 'Elise'.

19 juillet: *Les Festes vénitiennes*, op.-ballet en trois entrées et un prologue de Danchet et Campra: une 'Bohémienne, 'Lucie, en bergère'.

7 novembre: *Atys*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Quinault, musique de Lully: 'Sangaride'.

Amadis, Tragédie lyrique des nêmes: 'Corisande'.

Les Sens, opéra-ballet en cinq actes et un prol. de Roy et Mouret: 'Leucothie', 'Zéphyr'.

1741.

31 janvier: *Proserpine*, tragédie lyrique de Quinault et Lully 'la Victoire' et 'Aréthuse'.

14 avril: *Nitétis*, tragédie lyrique, en cinq actes et un prologue, paroles de La Serre, musique de Mion: au prologue 'Thémis'.

25 mai: *L'Empire de l'Amour*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, paroles de Paradis de Moncrif, musique du marquis de Brassac: à la première entrée (*les Dieux*), 'Psyché', une 'Statue animée'; à la 3e, nouvelle (*les Demi-Dieux*), 'Misis'.

4 juillet: *Les Fêtes grecques et romaines*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, paroles de Fuzelier, musique de Colin de Blamont: à la 2e entrée (*les Jeux Olympiques*), 'Aspasie', une 'Bergère'.

14 octobre: (première représentation): *Le Temple de Gnide*, pastorale en un acte, paroles de Bellis et Roy, musique de Mouret: au prologue: 'Thémire'.

14 novembre: *Issé*, pastorale héroïque en trois actes et un prologue, paroles de La Motte, musique de Destouches: 'Doris'.

1742.

10 avril: (première représentation): *Isbé*, pastorale héroïque en cinq actes et un prol. de La Rivière et Mondonville: 'Charite'.

22 mai: *Les Eléments*, ballet du Roy en 4 entrées et un prol., de Roy, Lalande et Destouches: 'Leucosie'.

2 août: *Ajax*, trag. lyr. en cinq actes et un prol. de Mennesson et Bertin: 'Diane'.

11 septembre: *Hippolyte et Aricie*, trag. lyr. en cinq actes et un prol. de Pellegrin et Rameau: 'la Prêtresse de Diane'.

13 novembre: *Phaéton*, de Quinault et Lully: 'Astrée', une 'Heure', une 'Egyptienne'.

1743.

12 février: (première représentation): *Don Quichotte chez la Duchesse*, ballet comique en trois actes, paroles de Favart, musique de Boismortier: 'Altisidore'.

1er mars: *Hésione*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra: 'la Prêtresse du Soleil'; une 'Egyptienne'.

28 avril: (première représentation): *Le Pouvoir de l'Amour*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, paroles de Lefevre de Saint-Marc, musique de Royer: 'l'Imagination', 'Céphyse'.

28 mai: *Les Indes galantes*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, paroles de Fuzelier, musique de Rameau: 'Hébé', une 'Matelotte'.

20 août: (première représentation): *Les Caractères de la Folie*, opéra-ballet en trois actes et un prologue, paroles de Duclos musique de Bernard de Bury: à la première entrée (*l'Astrologue*): 'Florise'.

22 octobre: *Callirhoë*, de Roy et Destouches: une 'Calydonienne'.

19 décembre: *Roland*, de Quinault et Lully: 'Thémire'.

1744.

3 mars: *Jephté*: 'Elise'.

21 avril: *Dardanus*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Le Clerc de La Bruère, musique de Rameau: au prologue, 'Vénus'.

11 juin: (première représentation): *L'Ecole des Amants*, opéra-ballet en trois entrées et un prologue, paroles de Fuzelier, musique de Niel: 1ère Leçon (*la Constance couronnée*): 'Zélide, dame napolitaine, en chasseuse'; 3e Leçon (*l'Absence surmontée*): 'Elismène, dame veuve, françoise'.

7 juillet: *Les Grâces*, entrée nouvelle: 'Prêtresse de Diane', 'Dercillis'.

15 octobre: *La Mort d'Alcide*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Campistron, musique de Louis Lully et Marais: 'Iole'.

14 novembre: *Les Augustales*, divertissement (à l'occasion de la convalescence de Louis XV), paroles de Roy, musique de Rebel et Francœur: 'Hygie, fille d'Esculape'.

10 décembre: *Thésée*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Quinault, musique de Lully: 'Æglé'.

1745.

1 février: *Bellérophon*, trag. lyr. en cinq actes, paroles de Quinault, musique de Lully: (?).

7 mars: *Amadis de Grèce*, trag. lyr. en cinq actes et un prol., paroles de La Motte, musique de Destouches: 'Zirphée'; 'Niquée'.

29 juin: *Les Fêtes de Thalie*, paroles de La Fontaine, musique de Mouret: 'Léonore', 'Thalie', 'Doris'.

12 octobre: (première représentation): *Les Fêtes de Polymnie*, ballet héroïque en trois actes et un prologue, paroles de Cahusac, mus. de Rameau: 'Hébé', 'Angélie'.

27 décembre: (première représentation): *Le Temple de la Gloire*, fête en trois actes et un prologue, paroles de Voltaire, musique de Rameau: 'Erigone', 'la Gloire'.

1746.

7 janvier: Reprise d'*Armide*, avec Mlle Chevalier. Le «Mercure» d'avril publie un 'air ajouté au quatrième Acte' pour Mlle Fel, à qui le principal rôle était alors confié.

4 octobre: (première représentation): *Scylla et Glaucus*, trag. lyr. en cinq actes et un prol., paroles de d'Albaret, musique de Le Clair: 'Scylla', une 'Nymphe'.

15 novembre: *Persée*, de Quinault et Lully: 'Andromède'.

1747.

17 février: *Armide* de Quinault et Lully: 'Lucinde'.

11 avril: (première représentation): *L'Année galante*, opéra-ballet en quatre actes et un prologue paroles de Roy, musique de Mion: 2e entrée (*le Printemps*): (?).

9 mai: *L'Europe galante*, opéra-ballet en quatre entrées et un prologue, paroles de La Motte, musique de Campra: 'Céphise', 'Zaïde'.

12 mai: *Les Amours des Dieux*, de Fuzelier et Mouret: une 'Bergère', 'Coronis'.

25 juillet: *Les Festes d'Hébé ou les Talens lyriques:* au prol., 'Hébé'; à la 2e entrée, 'Iphise'.

28 octobre: (première représentation): *Daphnis et Chloé*, pastorale en trois actes et un prologue, paroles de Laujon, musique de Boismortier: 'Chloé'.

1748.

29 février: (première représentation): *Zaïs*, ballet héroïque en quatre actes et un prol., paroles de Cahusac, musique de Rameau: 'Zélidie'.

25 novembre: (première représentation): *Les Festes de l'Hymen et de l'Amour, ou les Dieux d'Egypte*, ballet héroïque en trois actes et un prol., par les mêmes. 3e entrée (Aruéris): 'Orie'.

1749.

4 février: *Platée*, ballet-bouffon en trois actes et un prol., paroles d'Autreau et Ballot de Sauvot, musique de Rameau: 'la Folie'.

22 février: *Médée et Jason*, trag. lyr. en cinq actes et un prol. paroles de Pellegrin et La Roque, musique de Salomon: 'Cléone'.

22 avril: (première représentation): *Naïs*, opéra (pour la paix) en trois actes et un prologue, paroles de Cahusac, musique de Rameau: 'Naïs'.

15 juillet: *Les Caractères de l'Amour:* 1ère entrée (*L'amour volage*), 'Doris'; 3e entrée (*L'amour constant*), 'Laure'.

23 septembre: (première représentation): *Le Carnaval du Parnasse*, ballet héroïque en trois actes et un prol., paroles de Fuzelier, musique de Mondonville: au prol., 'Florine' au 1er acte, 'Thalie'.

5 décembre: (première représentation): *Zoroastre*, trag. lyr. en cinq actes et un prol., paroles de Fuzelier, musique de Rameau: 'Amélite'.

1750.

22 février: *Tancrède*, trag. lyr. en cinq actes et prologue, paroles de Danchet, musique de Campra: 'Herminie'.

5 mai: (première représentation): *Léandre et Héro*, trag. ly. en cinq actes et un prol., paroles de Le Franc de Pompignan, musique du marquis de Brassac: 'Héro'.

1751.

28 février: (première représentation): *Æglé*, ballet héroïque en un acte, paroles de Laujon, musique de La Garde: 'Æglé'.

21 septembre: *La Guirlande ou les Fleurs enchantées*, opéra-ballet en un acte, paroles de Marmontel, musique de Rameau: 'Zélide'.

18 novembre: *Acanthe et Céphise ou la Sympathie*, pastorale héroïque en trois actes des mêmes auteurs: 'Céphise'.
Les Sens, de Roy et Mouret: 'l'Amour'.

1752.

14 janvier: *Omphale:* 'Omphale'.

11 février: (première représentation): *Les Amours de Tempé*, ballet héroïque en quatre entrées, paroles de Cahusac, musique de Dauvergne: 1ère entrée (*le Bal*): 'Doris'; 2e *La fête de l'Hymen*): 'Thémire'; 3e (*les Vendanges*): 'Hégémone'.

1753.

9 janvier: (première représentation): *Titon et l'Aurore*, pastorale héroïque en trois actes et un prol., paroles de La Motte et l'abbé de La Marre, musique de Mondonville: 'l'Aurore'.

1er mars: (première représentation: *Le Devin du Village*, intermède, paroles et musique de J.-J. Rousseau: 'Colette'.

1754.

8 janvier: *Castor et Pollux*, trag. lyr. en cinq actes et un prol., paroles de Gentil-Bernard, musique de Rameau: 'Télaïre'.
21 février: *Platée*: 'La Folie'.
3 décembre: *Thésée*, de Quinault et Lully: 'Æglé'.
29 décembre: (première représentation): *Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne en trois actes et un prologue, paroles et musique de Mondonville: 'Alcimadure'.

1755.

30 septembre: (première représentation): *Deucalion et Pyrrha*, opéra-ballet en un acte, paroles de Sainte-Foix, musique de Giraud et Montan-Berton: 'Pyrrha'.

1756.

19 janvier: *Zoroastre*: 'Amélite'.
18 mai: *Les Festes d'Hébé*: 'Hébé' et 'Iphise'.
28 septembre: *Célime, ou le Temple de l'Indifférence détruit par l'Amour*: paroles de Chennevières, musique du chevalier d'Herbain: 'Célime'.
23 décembre: *Issé*: 'Doris'.

1757.

31 mai: (première représentation): *Les Surprises de l'Amour*, ballet héroïque en un acte, paroles de Bernard, musique de Rameau: 'Parthénope', une 'Sirène'.

1758.

14 février: *Enée et Lavinie*, trag. lyr. en cinq actes et un prol., paroles de Fontenelle, musique de Dauvergne: 'Lavinie'.
9 mai: *Les Fêtes de Paphos*, ballet héroïque en trois entrées, paroles de Collé, La Bruère et Voisenon musique de Mondonville: 2e entrée (*Bacchus et Erigone*): 'Erigone'.
14 novembre: *Proserpine*: 'Aréthuse'.

II.

Les trois documents suivants ont été reproduits par Campardon dans son ouvrage sur l'Opéra, d'après les originaux conservés aux Archives nationales.

1780—1er mai.

BREVET D'UNE PENSION DE 5,000 LIVRES, ACCORDÉE PAR LE ROI A Mlle MARIE FEL.

Brevet d'une pension de 5,000 livres, en faveur de la demoiselle Marie Fel, née à Bordeaux le 24 octobre 1713, baptisée le 31 du même mois dans l'église métropolitaine de ladite ville. Cette pension est composée des objets ci-après: appointemens de 2,000 livres qui lui ont été conservés sur le fonds ordinaire des menus plaisirs, sans retenue, à titre de retraite, en qualité de musicienne ordinaire de la Chambre du Roi; une gratification annuelle de 3,000 livres, aussi sans retenue, qui lui a été accordée sur les dépenses extraordinaires desdits menus plaisirs, le 27 mars 1778, en considération de ses services.

PIECES JOINTES AU BREVET.

1° Acte de baptême de Mlle Marie Fel.

Extrait du registre des baptêmes de l'église paroissiale métropolitaine de la majestat St-André de Bordeaux: Le mardi trente-un octobre mil sept cent treize, a été

baptisée Marie fille légitime de Henry Fel, organiste, et de Marie Devacle, paroisse Ste-Eulalie. Parrain Jean-Marie Fel; marraine: Marie Quesnel. Naquit le vingt-quatre de ce mois à une heure après minuit.

2° Déclaration autographe de Mlle Fel relative à sa pension.

La demoiselle Fel, ordinaire de la musique de la chambre du Roy, née à Bordeaux, le 31 octobre 1713, baptisée paroisse St-André, catédrale (sic) dudit lieu, demeurant présentement à Chaillot, faubourg de la Conférance (sic), déclare avoir servi la musique du Roy près de trente ans aux honoraire de deux mille francs et obtenu en 1763 une gratification annuelle de mille écus sur l'état des menus plaisirs, qui luy a toujours été payée sans retenue et dont il luy reste dû deux années.

Fait à Chaillot, le 14 octobre 1779.

(Arch. nat., 0^1, 675)[1].

Une note de l'administration de l'Opéra postérieure à la retraite de Marie Fel, note à laquelle le rédacteur de l'Etat du personnel ajoutait des observations de son crû, indique quelle fut sa situation exacte:

«Entrée à l'Opera en novembre 1734, à 1,050 livres d'appointements sans gratification. A signifié son congé le 18 juillet 1735 et a quitté ledit jour. Est rentrée à Paques 1736 sur le pied de 1,200 livres et 300 livres de gratification. A quitté l'Opera en 1759. Son traitement comme premier sujet s'élevait à 3,000 livres d'appointements et 1,000 livres de gratification. . A été mise à la pension de 1,000 livres & 500 livres de gratification annuelle.»

«Fel, petite fille, mais grande musicienne, chantant fort bien l'italien. Elle n'est point jolie, cependant on la dit maîtresse de Monsieur le duc de Rochechouart[2].»

Rapprochons-en trois reçus des années 1750 et 1753; le premier est en possession de M. Théophile Eck, directeur des Musées de la Ville de Saint-Quentin; le second, du même jour, provient de la collection Rathery et a été publié, par M. Maurice Tourneux[3]; le dernier a été compris dans la publication de Ch. Desmaze, *Le Reliquaire de M. Q. de La Tour*[4].

Année 1749 a 1750.

Gratification Extraordinaire pour récompense de service. La Dlle Fel. 1000".

Veu L'Etat arresté au Bureau de la ville Le Deux octobre 1750, et approuvé par le Roy suivant la Lettre de M. le comte D'Argenson en date du 7 dudit mois, Le Sr De neuville payera a la Dlle Fel actrice dans le chant des fonds de L'academie Royale de musique, la somme de mille Livres pour laquelle elle est employée dans le dit etat, et en rapportant par le dit Sr De neuville le present mandement quittancé De la ditte Dlle Fel, la ditte somme de mille Livres luy sera passée et allouée Dans la dépense de ses comptes sans difficulté. fait et arresté au Bureau de la ville Le huit octobre, 1750.

De Bernage pour aquit fel[5].

1) Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII. siècle*, I, p. 306-313: Marie Fel.

2) Archives de l'Opéra. *Etat du personnel. Mémoire.*

3) *Correspondance de Grimm*, XVI. p. 503-504, note.

4) Pages 21-22, XI.

5) Ces trois mots écrits de la main de la cantatrice. L'Opéra fut de 1749 à 1780 administré par la Ville de Paris. Basil de Bernage était alors prévôt des marchands.

Digitized by Google

Gratification extraordinaire et particulière. La Dlle FEL, 400 L.

Veu l'Etat arresté au Bureau de la ville le deux octobre 1750, et approuvé par le Roy suivant le lettre de M. le comte d'Argenson en date du 7 dudit mois, le sr Deneuville payera à la Dlle Fel, actrice dans le chant des fonds de l'Académie royale de musique, la somme de Quatre cents livres pour laquelle elle est employée dans ledit état pour gratification extraordinaire et particulière, et en rapportant le dit sr Deneuville le présent mandement quittancé de la ditte Dlle Fel, ladite somme de quatre cents livres lui sera passée et allouée daus la dépense de ses comptes sans difficulté.

Fait et arresté au Bureau de la ville le huit octobre 1750.

De Bernage pour aquit, fel.

Pain et vin de l'année 1752 à 1753 300 livres.

J'ai reçu de Monsieur de Neuville, caissier de l'Académie Royale de Musique, la somme de trois cens livres, pour pain, vin et entretien de chaussures, à moi accordé pendant l'année mil sept cent cinquante trois, dont quittance, ce quinze avril mil sept cent cinquante-trois. FEL.

III.

PIECES TIREES DES ARCHIVES DEPARTEMENTAIRES DE LA SEINE.

Jusqu'à présent, la date exacte de la morte de Mlle Fel était restée inconnue aux biographes. Celle-ci figurait dans la liste des vingt-quatre *Acteurs et autres sujets retirés avec la pension des grands appointements* qui avaient leurs entrées gratuites à l'Opéra en 1788-89[1]) et les «Spectacles de Paris» indiquaient pour la dernière fois en 1796 «la citoyenne Fel» sous la rubrique qui avait remplacé, depuis 1791 celle des Pensionnaires: *Noms des personnes dont les talents ont acquis de la célébrité sur le Théâtre de l'Opera depuis plus de cent ans*[2]).

Mais un certain nombre de documents appartenant aux Archives départementales de la Seine[3]) nous renseignent positivement sur son état de fortune, de 1770 à sa mort survenue en février 1794.

EXTRAIT DU CONTRAT DE VENTE DE LA MAISON HABITEE PAR Mlle FEL A CHAILLOT.

Entre:

«M. AUGUSTIN HENRY COCHIN Cher Conseiller d'Etat Et Con.ller honoraire au Parlement de Paris, Et DAME MARIE LOUISE ELIZABETH GERMAIN, son épouse qu'il autorise à l'Effet des presentes demeurant à Paris Rue S. Benoit Faubourg St Germain, Paroisse St Sulpice.

«LESquels ont par ces présentes vendu & promis solidairement l'un pour l'autre et deux seul pour le tout Sous les renonciations aux Bénéfices de droit requises, Garantie de tout trouble Dons, Douaire, Dettes, Hypothèques, Evictions, Aliénations Et autres Empechemens générat quelconques, A Dlle MARIE FEL fille Majeure, pensionnaire du Roi demeurant à Paris Ruë des filles du Calvaire, paroisse St Nicolas des Champs à ce présente et accepte acquereure pour elle et sa vie durant.

«UNE Maison sise à Chaillot Grand Ruë dudit lieu auprès de la Paroisse, consistant en un jardin en Terrasse, corps de Batiment ayant deus Etages avec Mansardes au dessus le tout tenant Pardevant sur la Ruë, par derrière à un Marais appartenant

1 Voir *Revue rétrospective*, 1895, tome III, p. 242: «L'Opéra pendant la dernière année de la Monarchie». 2 *Les Spectacles de Paris* pour 1796, p. 70.

3) Domaines 665; *Biens nationaux. Section Champs-Elysées.*

Digitized by Google

auxd. Sr & De Vendeurs, et de chaque côté à des Maisons à eux pareillement appartenantes .....

«Pour par lad. Dlle fel jouir et disposer de lad. Maison et dependances sa vie durant comme de chose a elle appartenante sur sa tete, et jusqu'au jour de son decès, a partir duquel la présente jouissance sera Eteinte & l'Usufruit sera réuni Et consolidé a la propriété au profit desd. Sr & De Vendeurs ou de leurs représentants a commencer lad. Jouissance du premier Avril Dernier lesquels S. Et De Vendeurs font en faveur de lade Dlle fel tous dessaisissement accessoire pour lad. Jouissance, voulant constituant Procureur le porteur donnant pouvoir.»

Suivent les clauses ordinaires des ventes; puis:

«Et enfin lad. Vente est faite moyennant la somme DE NEUF MILLE TROIS CENT VINGT CINQ livres.»

Cet acte, dressé par les notaires Belurgey et Dehérain, fut signé en l'hôtel du vendeur, le 4 mai 1778. La quittance qui le termine est datée de 14 du même mois.

Liasse du Condamné Chaudot, grande rue, nos 12 et 13.

1.

le Cen Galimard
Condamné Chaudot
Maisons à Chaillot
No. 11
&
No. 13
Situation locative.

Le 27 Germinal de L'an 2e de la Republ. une et indiv.[1])

Lib. Egal.

L'Agent &c.

Je te prie de vouloir bien faire procéder au plutôt à L'estimation Locative de deux maisons provenant du condamné Chaudot, sises, grande rüe de Chaillot, Nos 11 et 13 dont l'usufruit de celle-ci appartenoit au Citoyen Feyle (sic). J'attends ton rapport très promptement il m'est indispensablement necessaire.

2.

Ecrire à Galimard
pour faire tres
promptement
L'estimation de
ces deux maisons.

La maison Grande rüe de Chaillot No. 13, appartenante à Chaudot L'usufruit appartenoit a la Cne feyle (sic).

Maison Grande rüe et Occupée par Chaudot No. 11.

3.

Paris 2 floréal L'an 2 de la Republique une indivisible[2]).

Le Directeur de L'enregistrement

Au citoyen Balduc.

La Citoyenne fel avait acquis du Citoyen Cochin et sa femme la jouissance pendant sa vie d'une maison sise à Chaillot grande Rue No. 13. La Citoyenne fel est décédée depuis environ deux mois, et la propriété de cette maison est devenue une propriété nationale L'héritiere de la Cne fel demande qu'il soit nommé un Commissaire pour recevoir d'elle la maison en bon état de toutes reparations aux termes du contrat d'acquisition quelle rapporte[3]. je te prie de prendre les mesures les plus promptes pour que l'architecte de l'agence visite cette maison et constate par un rapport qu'il te remettra de suite, l'état de cette maison et les réparations qui doivent y etre faites. tu lui recommanderas de fixer en meme tems, la valeur locative de cette maison,

1) 16 avril 1794. 2) 21 avril 1794.
3) C'est le Contrat analysé en tête de ces documents.

Digitized by Google

tant pour determiner la somme que devra l'héritiere fel pour le tems qu'elle a joui de ladite maison depuis le decès de sa tente. que pour que tu mette sur le champ cette maison en location. tu me rendra compte de la suite de cette affaire & tu me renverras l'expedition que je t'envoye du contrat d'acquisition de la C^{nne} fel du 4 mai 1778.

GENTIL.

(A cette pièce était joint le contrat d'acquisition analysé ci-dessus.)

4.

Le C^{en} Galimard

Confisqué Chaudot
Maison à Chaillot
grande rue, no. 13.
Réparations locatives
et nouvelle estimation
locative à faire

Le 4 floréal de L'an 2^{e} de la Repub. une et indiv[1])

Lib Egal.

L'Agent &c.

Je t'adresse, ci-jointe, copie de la Lettre à moi adressée par le Citoyen Gentil, concernant une maison à Chaillot, grande rue No. 13 ou tu verras combien il est instant que tu visites au plutôt cette maison, que tu en constates L'état de Lieux et des réparations locatives; enfin tu y joindras une estimation locative tant pour fixer la dette de l'héritier Fel, que pour mettre cette maison en location. Je te prie de ne mettre aucun retard dans ces différentes opérations.

5.

Location
Cond. Chaudot
Reg. des Loc.
400
La Location
arretée attendu
la mise en vente

inséré le 4 floréal[2])

maison située à Chaillot provenante
du condamné chaudot no. 13

Elle consiste en un corps de logis sur la Rue apliqué à un passage de porte Cochere escalier cuisine, lavoir et salle a manger, cave.

Le 1er est distribué en une antichambre, Cabinet et chambre Le second est distribué de même, au 3eme, sont des chambres de domestique & une cuisine.

Le jardin est planté d'arbres et de vignes et distribué en plusieurs planches de légumes.

Cette maison vaut annuellement 400 livres

L'architecte des domaines nationaux
Galimard le 4 floréal an 2.

6.

Le C^{en} Gentil
Condamné Chaudot
M^{on} à Chaillot

Réparation à la charge des
Locataires, compensées
par des effets laissés sur
place

Le 1er messidor de L'an 2^{e} de la Rep[3]) une et indiv

Lib Egal

L'Agent &c.

Je t'adresse, ci-joint, le Rapport du Citoyen Galimard sur une proposition faite par les heritiers de La Citoyenne Fel, propriétaire à vie d'une maison située à Chaillot, provenant du condamné Chaudot comme ils sont tenus des

1) 23 avril 1794. 2) 23 avril 1794. 3) 17 juin 1794.

réparations Locatives et qu'elles sont peu considérables, il pense qu'il sera avantageux d'accepter les objets désignés dans le rapport en compensation des frais de Réparations. je te prie de me donner ta décision sur cet accomodement afin qu'il ait lieu Le plutot possible.

7.

Cen Lucas Visiteur

16. Thermidor l'an 2eme de la Repe [1]

Liberté Egalité

Maison du conde Chaudot a Chaillot Son des Champs elisés

Je te prie de te transporter en une maison sise è Chaillot provenant du condamné Chaudot et cydt occupée par la Cne felt pour t'assurer si elle est venduë, ou dans le cas contraire me faire savoir le nom des personnes qui habitent lade maison, et quels sont leurs titres.

L'ex-notaire Chaudot avait été guillotiné le 29 pluviôse an II[2]. Ses maisons de Chaillot, estimées chacune 32,400 livres furent vendues le 15 messidor an II; l'une, sous le numéro 15, qui était peut-être celle précédemment occupée par la cantatrice, fut acquise par le citoyen Richer moyennant 39,100 livres; elle était louée depuis le 13 messidor, avec bail de trois, six et neuf ans, au citoyen Pierre Duquenne, peintre, rue basse du Rempart Porte-Saint Denis, cul de sac St Laurent.

IV.

Iconographie.

On ne connaît comme portrait de Marie Fel que le célèbre pastel de La Tour conservé au Musée de Saint-Quentin. Il fut exposé en 1757 au Salon du Louvre, en même temps que ceux d'un capucin, de Tronchet et de Monet.

«Plusieurs portraits de M. La Tour, dit le «Mercure», peints au pastel, ont fixé successivement les regards du Public empressé à voir les ouvrages de cet Artiste.... Le modèle du chant, Mlle Fel fait tant de plaisir à la voir si bien représentée qu' on se sent plus vivement pressé du désir de l'entendre[3]....»

«Tête étrange, imprévue et charmante, a dit Edmond de Goncourt, qui semble dépaysée là, au milieu de cette galerie de femmes du XVIIIe siècle, avec son front pur, ses grands sourcils, la largeur de ses grands yeux noirs veloutés de cils dans les coins, son nez grec, ses traits droits, sa bouche paresseuse, son ovale long, tout cet ensemble de physionomie exotique si bien couronnée par cette coiffure, un mouchoir de gaze liséré d'or, coupant son front de travers, descendant sur l'œil droit, chatouillant une tempe, et remontant sur le bouquet de fleurettes piqué à l'autre: ainsi l'on se figurerait une Levantine, rapportée d'Orient sur une page de l'album de Liotard; ou plutôt on rêverait l'Haydée de Don Juan.[4]»

---

1) 3 août 1794. 2) 16 février 1794.

3) *Mercure de France*, 1757, octobre, II, p. 162-163.

4) Edm. de Goncourt, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 144-145. Le même auteur signale une répétition de ce portrait, par Ducreux, exposée au «Salon de la conversation». Le pastel de La Tour a été gravé par Jules de Goncourt. Il figure sous le no. 79 de son *Œuvre gravée*, au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Digitized by Google

V.

Vers en l'honneur de Mlle Fel.

Plusieurs pièces de vers, adressées à Mlle Fel par des admirateurs de son talent ont été citées au cours de l'étude qui précède. En voici d'autres qui n'ont pu y trouver place:

1.

Si l'amour jouit de sa gloire,
Belle Fel, il le tient de vous:
Son empire semble plus doux
Lorsque vous chantez sa victoire[1].

2.

Epître à Mlle Fel en lui envoyant les paroles du Retour du Printemps[2].

Toi dont la voix tendre et touchante
Semble être l'organe des Dieux,
Toi, dont les talents précieux
Te rendent plus intéressante
Que la Divinité charmante
Qui jadis brillait dans les cieux!
Aimable Fel, embellis un ouvrage
Qui n'a, pour plaire et pour être admiré,
Que ces talens dont l'unique assemblage
Enlève et force le suffrage
Du censeur le plus éclairé.

28 décembre 1772 (sic).

3.

Mlle FEL.

De la tendre Philomele
Fel est le parfait modele
Ses accens melodieux
Sauroient enchanter les Dieux.
Musique tendre et légère,
Air badin, air sérieux,
Air barbare, air gracieux,
Dans son gosier tout veut plaire[3].

VI.

G. Fel.

Après avoir suivi la cantatrice Marie Fel dans sa vie publique et dans sa vie privée, il ne peut être sans intérêt de dire quelques mots sur son frère, le peu que révèlent les documents contemporains.

Si l'on en croit une des lettres de Voltaire rapportée ci-dessus, il serait né avant le vieil ami du patriarche de Ferney; Thieriot, plus jeune que Voltaire, de douze ans,

1) D'après Grégoir, *Des Gloires de l'Opéra*, t. II, p. 290: année 1750.

2) Grégoir, qui cite ces vers (*Des Gloires de l'Opéra*, II, p. 178) à l'année 1757 tout en les datant de 1772, signale à la fin de 1755, aux Italiens, où la cantatrice ne semble jamais avoir paru, une répétition du *Retour du Printemps*, de Philidor. «où Mlle Fel, ajoute-t-il, se distingua» (*Id. ibid.* p. 124).

3) Travenol, *La Galerie de l'Académie royale de musique* (1754), p. 37.

Digitized by Google

était de 1696. G. (?) Fel aurait donc eu environ vingt ans de plus que sa sœur; on a vu qu'en 1736, il s'était retiré en même temps qu'elle de l'Opéra. Il y rentra sans doute avec elle l'année suivante. Le «Calendrier des Spectacles» le cite en 1752 et en 1753 parmi les basses-tailles de l'Académie royale de musique, Travenol, dans son «Histoire de l'Opéra» (édition de 1753, p. 174) donnant l'état du Concert spirituel en 1751, le place parmi les tailles, au quatrième rang. Il prit sa retraite probablement à Pâques en 1753. Et le «Calendrier des Spectacles» chaque année, de 1754 à 1772, le nomme parmi les Pensionnaires de l'Opéra; il recevait la modique pension de 300 livres. On peut donc conjecturer que le frère de Marie Fel mourut en 1772.

G. Fel nous est d'autre part, revélé comme compositeur, par Grégoir, qui signale en 1739, la publication de «*l'Amour jaloux*, cantatille, paroles de A. X. Hardouin d'Arras, musique de G. Fel»[1] et par le «Mercure de France» de décembre 1748, qui publiait l'annonce suivante:

«M. Fel, ordinaire de l'Académie Royale de Musique, a exposé en vente son second Livre de Cantatilles Françoises. Les Six Cantatilles qui composent ce second Livre sont *les yeux de l'amour*, *l'épreuve réciproque*, *l'heureuse faute*, *l'inconstant*, *l'accent du cœur*, *l'heureuse Vieillesse*. Cette derniere est a deux voix. Elles se débitent aux adresses ordinaires, et chez l'Auteur, ruë Saint-Thomas du Louvre.»[2]

La Bibliothèque nationale de Paris[3] possède dans sa section de musique un recueil des douze Cantatilles de G. Fel; les six dernières sont celles signalées par le «Mercure». Les premières sont intitulées: *Le Langage des Yeux*; *Le mot difficile*; *Le Courroux Inutile*; *Le Vrai Miroir*; *Amour & Amour*.

La troisième, ainsi que *l'Heureuse Faute* du second livre, est écrite pour basse-taille; la douzième et dernière, à deux voix, porte en sous-titre: *Anacréon & l'Amour*.

Le premier Livre, gravé par De Gland, graveur du Roi, se vendait chez l'auteur, chez Madame Boivin et chez le Sr. Le Clerc; le second, gravé par Mme Brouet, se vendait en outre chez Mlle Castagnery.

Sans doute Marie Fel et son frère chantèrent, soit dans des concerts particuliers, soit au Concert spirituel, ces compositions, comme il en fut tant publié à l'époque; compositions d'une assez facile exécution, souvent, comme les romances, d'une lamentable banalité, qui servaient surtout à faire valoir le chanteur, et satisfaisaient les goûts musicaux de nos ancêtres.

Il est vraisemblable de supposer que «l'héritière Fel», nièce de la cantatrice, dont il est question dans les documents de l'époque révolutionnaire rapportés ci-dessus, était une fille du musicien. Peut-être même est-ce d'elle qu'il s'agit lorsque les «Spectacles de Paris» indiquent parmi les choristes du Concert spirituel une demoiselle Fel, et non de l'ancienne «récitante» du même Concert.

1) Grégoir, *Des Gloires de l'Opéra*, I, p. 185.
2) *Mercure de France*, 1748, décembre, II, p. 157.
3) Sous la côte VM 7, 383-394.

Digitized by Google

Meyerbeer-Forschungen.

Archivalische Beiträge

aus der Registratur der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin[1])

mitgeteilt von

Wilhelm Altmann.

(Friedenau-Berlin.)

I. Die ersten Beziehungen Meyerbeer's zum Berliner Opernhaus.

Als Meyerbeer, der Sohn des in Berlin sehr angesehenen Banquiers Jakob Hertz Beer in Italien mit seiner Oper »*Romilda e Constanza*« Aufsehen erregt hatte, war es ganz natürlich, daß Graf Brühl, der General-Intendant der Berliner Schauspiele, sich an den Vater des jungen Künstlers wandte, um die Partitur zu erhalten (30. August 1817). Doch gelangte diese Oper »Romilda« nicht zur Aufführung; vielmehr war das erste Werk Meyerbeer's, das im Berliner Opernhaus in Szene ging, die Oper »Emma von Roxburgh«, die es freilich nur auf drei Aufführungen brachte. Doch muß Graf Brühl von der Musik einen sehr guten Eindruck gehabt haben; denn wenige Tage nach der Première der »Emma« (11. Februar) wandte er sich am 20. Februar 1820 wieder an Meyerbeer's Vater, um von diesem die Partitur des mittlerweile von seinem Sohne komponierten »Abimelech« (Alimelli) zu erbitten. Ob er sie erhalten hat, konnte ich nicht feststellen; jedenfalls aber ist diese Oper in Berlin nicht gegeben worden.

Erst als »*Il Crociato in Egipto*« in Italien Meyerbeer zu einer Berühmtheit gemacht hatte, wandte sich Graf Brühl direkt an den Komponisten; unter dem 17. Oktober 1825 erbat er von ihm die Partitur des »*Crociato*« und mußte diese Bitte noch einmal am 6. Dezember wiederholen, da sein erster Brief, den der General-Musikdirektor Spontini hatte befördern wollen, verloren gegangen war. Sehr schmeichelhaft war es übrigens für Meyerbeer, daß Spontini ihn am 24. Oktober 1825 aufforderte, eine Oper speziell für das Berliner Opernhaus zu komponieren.

---

1) Ich verfehle nicht, Sr. Excellenz dem Grafen Hochberg für die mir seinerzeit erlaubte Benutzung der Registratur auch an dieser Stelle zu danken; zu großem Danke bin ich auch Herrn Hofrat Maeder für seine liebenswürdige Unterstützung verpflichtet. Auch Herrn Intendantur-Sekretär Goldammer schulde ich für seine stete Hilfsbereitschaft herzlichen Dank.

Digitized by Google

Aus dem Antwortschreiben Meyerbeer's (der mittlerweile nach Berlin zurückgekehrt war) an Graf Brühl vom 11. Dezember 1825 wird man nur eine sehr günstige Meinung von Meyerbeer's künstlerischen Intentionen erhalten. Es lautet, soweit es für unsere Zwecke in betracht kommt, wie folgt:

».. . Dero Anfrage, ob es bereits eine deutsche Übersetzung der Oper ‚*Il Crociato in Egitto*' gibt, glaube ich mit Nein beantworten zu können; wenigstens ist mir keine bekannt. Es haben mir [!] zwar bereits zu diesem Zwecke mehrere Dichter die Partitur begehrt, allein ich habe sie stets abgeschlagen, da es meine feste Überzeugung ist, daß der ‚*Crociato*' in deutscher Übertragung auf deutschen Bühnen nur einen gänzlich ungünstigen Erfolg haben kann, weshalb ich auch nicht einmal die Partitur mit mir hierher gebracht habe. Meine Gründe für diese Ansicht beruhen zum Teil auf die [!] Dichtung, die trotz der unendlichen Komplikation des Dramas dennoch so monoton und ermüdend, so unmotiviert und fragmentarisch ist, daß von dieser Seite nur Mißfallen zu erwarten wäre. Besonders würde dieses mit der ganz eingeschobenen Rolle der ‚Felicia' der Fall sein, die ein so dramatisches Publikum als das hiesige kaum wohl dulden dürfte, und doch ist in musikalischer Hinsicht (besonders der Ensemble-Stücke halber) diese Rolle so wichtig geworden, daß sie trotz ihrer dramatischen Nullität nicht nur nicht hinweggelassen werden könnte, sondern (des Terzetts halber) nicht einmal der Charakter derselben umgeformt werden könnte. — In der Musik selbst würden gewiß viele Einzelheiten der Gesangsformen (durch die Individualität der italienischen Sänger und den Geschmack des italienischen Publikums bedingt) ein deutsches Publikum, besonders als Produkt eines deutschen Tonsetzers nicht ansprechen: und doch sind wiederum diese Gesangsformen, wie zufällig und außerwesentlich sie auch erscheinen mögen, so fest in die Wesenheit des Ganzen eingewoben, daß auch die kleinste Änderung derselben ohne Zerstörung der Totalwirkung nicht geschehen kann. —

»Endlich bietet die Rollenbesetzung des ‚*Crociato*' (dieses wesentliche Erfordernis zum Gelingen jeder Oper und besonders einer italienischen) unendliche Schwierigkeiten dar. Die Hauptpartie der Oper, ‚*Armando*', ist für Velluti[1]) komponiert. Nicht nur dessen Stimmenlage, auch die ganze Gesangsweise dieses Künstlers ist so sehr eigentümlich und schwierig, daß diese für ihn berechnete Rolle nur 2 unter allen italienischen Sängerinnen mit Glück nach ihm abordieren konnten. Fast jede Sängerin wird zwar irgend ein einzelnes Musikstück dieser Rolle ihrer Stimmenlage und Gesangsweise anpassend finden, da Vellutis Stimmenumfang so sehr groß ist und sein Stil so viele Genres umfaßt, aber eben deshalb paßt auch die ganze Rolle nur ihm. Ferner erfordert die Rolle der ‚Felicia' einen ungewöhnlich tiefen Kontre-alt, der häufig auf g, a, b sogar sillabierten Gesang hat, welcher der vielen Ensemble-Stücken halber durchaus nicht höher zu legen ist.

»So höchst unangenehm es mir daher sein müßte, wenn der ‚*Crociato*' in deutscher Übertragung in Berlin gegeben würde, ebenso erfreulich würde es mir sein, ein eigenes Werk für die königliche Bühne meiner Vaterstadt, auf die Individualität der hiesigen braven Sänger und den Ge-

1) Giovanni Battista Velluti, der letzte berühmte Castrat, geb. 1781, † 1861.

Digitized by Google

schmack des Publikums berechnet, zu komponieren. Die Aufforderung Sr. Majestät des Königs erfüllt mich daher nicht nur mit ehrfurchtsvoller Erkenntlichkeit für das ehrenvolle Zutrauen meines gnädigen Monarchen, sie begegnet auch meinen Wünschen, und ich nehme sie daher umso dankbarer an. Diese Oper soll meine erste Arbeit sein, sobald ich meine beiden früheren Verpflichtungen gelöst habe, zu deren Erfüllung ich kontraktmäßig verbunden bin. Es sind dieses eine italienische Oper für das Königl. Theater *S. Carlo* zu Neapel und eine französische Oper für die *Academie royale de musique* zu Paris. Die letzte dieser beiden Opern bin ich verpflichtet vor dem gänzlichen Schlusse des künftigen Jahres auf die Bühne gebracht zu haben. Von 1827 an kann ich also einzig und allein meine Kräfte der Komposition eines Werkes für Berlin weihn . . .«

Auf wiederholtes Drängen Spontini's, der auch gern Meyerbeer's Oper »*Margherita d'Angiù*«[1]) aufgeführt hätte, schrieb der General-Intendant Graf Brühl noch einmal (mehr als zwei Jahre später), am 1. Januar 1828 wegen Überlassung des »*Crociato*«. Die Antwort Meyerbeer's (Berlin 13. Juni 1828) lautete:

». . . Erst vor wenig Tagen von dem Krankenlager erstanden, worauf mich der Gram um den Verlust meines einzigen Kindes warf, war ich bis jetzt außer Stande, Ew. Hochgeboren verehrte Zuschrift vom 1. dieses zu beantworten. Die traurige Ursache meines Stillschweigens wird Ihrem fühlenden Herzen gewiß als hinlängliche Rechtfertigung desselben erscheinen.

»Es gereicht mir zur besonderen Beruhigung, daß Ew. Hochgeboren in Ihrem Briefe der [!] Gründe ehrend erwähnen, welche mich bewogen, schon vor anderthalb Jahren dero Aufforderung, die Partitur meiner Oper ,*Il Crociato*' dem Königl. Hoftheater zu geben, nicht entgegen zukommen. Ich darf daher um so eher zu bekennen wagen, daß, da sich in der Lage der Dinge seit damals nichts verändert hat, auch meine Ansicht gegen die Aufführung des ,*Crociato*' dieselbe geblieben ist. Da ich indeß so glücklich war, daß damals meine Vorstellungen bei Ew. Hochgeboren Eingang fanden und mithin einem Manne genügten, der strenge Rechtlichkeit und Loyalität mit der tiefsten Kenntnis des Kunstwesens vereinigt, so darf ich hoffen, daß auch Herr Spontini meine Ansichten billigen und ihnen beitreten wird, wenn er sie durch Ihren Mund, verehrter Herr Graf, und durch Ihre gewichtige Billigung unterstützt, kennen lernen wird, um so mehr, da ich voraussetzen darf, daß Herr Spontini nur mit wohlwollenden Absichten für mich und mein Werk wird handeln wollen.

»Was übrigens meinen damals ausgesprochenen Wunsch betrifft, lieber auf dem Königlichen Hoftheater mit einer neuen (für die Individualität der Sänger berechneten) Oper zu debutieren, so ist er zwar derselbe geblieben, aber es ist mir unterdeß gelungen, in den Besitz eines (wie mir scheint) trefflichen Opernbuchs, von Herrn Scribe verfaßt, zu gelangen, der es mir indeß nur unter dem Beding überließ, daß die Oper zuerst in Paris gegeben würde, weil er außerdem seiner (in Frankreich sehr bedeutenden) Autor-Rechte davon verlustig ginge. Ich meinerseits habe mir dagegen vorbehalten, Buch und Musik dieser Oper am Abend nach der ersten Vorstellung

1) 1820 im Mailänder Scala-Theater aufgeführt.

Digitized by Google

derselben in Paris dem Königl. Hoftheater zu Berlin senden zu dürfen. Herr General von Witzleben hat die Güte gehabt, Sr. Majestät dem König von mir die Bitte vorzutragen, ob Sr. Majestät geruhen wollten, diese Oper an die Stelle derjenigen anzunehmen, welche Sr. Majestät mich zu schreiben beauftragten.

»Schließlich wollen Ew. Hochgeboren mir erlauben diejenige Stelle Ihres Briefes zu berichtigen, worin sie mir anzeigen, von Herrn Spontini offiziell erfahren zu haben, daß man jede in Italien aufgeführte Oper (mithin auch den ‚*Crociato*') in allen dortigen Musikläden öffentlich erhalten kann. Meistenteils mag dieses wohl der Fall sein, allein ich kann Ew. Hochgeboren meinen Kontrakt mit dem Direktor des *Teatro alla Jenica* in Venedig (für welches ich den ‚*Crociato*' komponiert habe) mitteilen, woraus Ew. Hochgeboren ersehen werden, daß mir das ausschließliche Eigentumsrecht meines Werkes bedungen war. Da es indeß später mit meiner Bewilligung in vielen Städten Italiens gegeben ward, so war es natürlich und leicht, daß viele Kopisten heimliche Abschriften davon nahmen, und so nach und nach viele Musikläden in den Besitz davon kamen. Doch kann dieses natürlich der Kraft meines stipulierten Rechts keinen Eintrag tun, und selbst in Italien hat wenigstens jedes bedeutende Theater immer meine Einwilligung zur Aufführung des Werkes vorher nachgesucht.«

Graf Brühl aber sollte nicht diese neue Oper Meyerbeer's, den »Robert«, auf die Berliner Bühne bringen; es fiel diese Aufgabe seinem Amtsnachfolger Graf Redern zu. Recht interessant ist folgender, an diesen von Meyerbeer aus Paris gerichteter Brief vom 8. April 1831:

»Wie vielen Dank weiß ich dem Herrn Baron [*Wilhelm*] von Humboldt[1], daß er mir die Gelegenheit verschafft hat, Ew. Hochgeboren persönlich sagen zu können, mit welchen freudigen Hoffnungen ich wie gewiß auch alle andren Künstler Sie an der Spitze der Königl. Theater sehen. Wie selten vereinigen sich wie bei Ew. Hochgeboren die Unabhängigkeit von allen Rücksichten (dies schöne Prärogativ Ihres hohen Standpunktes) mit Ihrer wahren Kunstliebe und Kunstbildung. Um so mehr freut es mich für meine Vaterstadt, daß eben am Berliner Kunsthimmel die neue Morgenröte leuchtet.

»Ich sehe die vielen Hindernisse, die sich (außer dem Theaterbereich) bisher der hiesigen Aufführung meiner Oper ‚*Robert-le-Diable*' entgegen setzten, nun fast als eine Vergünstigung für mein Werk an, da ich jetzt die Hoffnung habe, es unter der oberen Leitung Ew. Hochgeboren auf die Berliner Bühne bringen zu sehen. So rasch, wie ich dieses sehnlich wünsche, kann dieses nun freilich nicht geschehen. Der häufige Wechsel des hiesigen Ministeriums hat auch die Leitung der Operndirektion verändert und seit mehrere Monate [!] deren Tätigkeit gänzlich gelähmt, so daß von meiner Oper, die in diesem Augenblicke schon hätte gegeben sein sollen, kaum die Proben begonnen haben. Schwerlich wird sie also (bei der hiesigen Langsamkeit) vor Ende Juli in die [!] Scene sein, und die Autor-Rechte meiner Dichter erlauben mir nicht, das Werk irgend einer anderen Bühne zu übergeben, ehe es hier auf der großen Oper dargestellt ist. Unmittelbar nach der ersten Aufführung aber sende ich die Partitur nach Berlin, und da Ew.

1) Damals preußischer Gesandter in Paris.

Hochgeboren sich dort ihrer annehmen wollen, weiß ich sie unter dem Schutz der Kunst und des Wohlwollens.

»Alle Renseignements übrigens, die Ew. Hochgeboren über hiesige Kunstwerke und Künstler jetzt und künftig zu erfahren wünschen, werde ich stets bereit sein, mit der größten Freude und Ausführlichkeit zu geben . . .«

Mit Bezug auf diese Äußerung Meyerbeer's bat ihn Graf Redern unterm 30. April 1831 sich zu erkundigen, unter welchen Bedingungen die Sängerin Malibran im Laufe des Jahres in Berlin gastieren würde. Darauf antwortete Meyerbeer am 1. August 1831 von Paris aus, wie folgt:

»Wie nachlässig muß ich in den Augen Ew. Hochgeboren erscheinen und doch darf ich mir sagen, daß nur der Wunsch, Ew. Hochgeboren nützlich sein zu können, mich zu dieser Saumseligkeit verleitete. Einige Tage, ehe ich Ew. Hochgeboren geehrtes Schreiben erhielt, war Madame Malibran verreist. Niemand wußte bestimmt wohin. Einige meinten, sie sei nach der Schweiz, andere, sie sei nach Holland gegangen, viele behaupteten wiederum, sie auf dem Wege nach Italien zu wissen. Die verschiedensten Gerüchte verbreiteten sich über den Zweck dieser mysteriösen Reise, die *chronique scandaleuse*[1]) ermangelt nicht, die Ursache nach ihrem Sinne zu deuten. Ich beeilte mich indeß, nach jeder der Richtungen, die man mir als Madame Malibran's momentanen Aufenthalt andeutete, zu schreiben und ihr die wohlwollende Absicht Ew. Hochgeboren hinsichtlich ihrer mitzuteilen; Monate verstrichen, in denen ich täglich umsonst auf eine Antwort wartete. In dieser Woche erfahre ich zu meinem Erstaunen und Leidwesen, daß Madame Malibran in keinem der Orte sei, wohin ich meine Briefe für sie gerichtet habe, sondern ganz zurückgezogen auf dem Lande in Belgien lebe. Ich schrieb ihr nun sogleich unter der mir gegebenen Adresse und sehe mit Ungeduld einer Antwort entgegen, die mich endlich dem sehnlichen Wunsche, Ew. Hochgeboren zu dienen, nachkommen ließe. Das absichtliche Dunkel, welches über die momentanen Verhältnisse der Madame Malibran gezogen ist, scheint mir so auffallend, daß es unter diesen Umständen auch wohl möglich wäre, sie schlüge das Anerbieten Ew. Hochgeboren in diesem Augenblicke aus, wie schmeichelhaft es ihr auch sonst sein mag, wie sehr ich sie im allgemeinen geneigt glaube, es anzunehmen.

»In diesem Falle bemerke ich Ew. Hochgeboren, daß Madame Pasta[2]), die jetzt den Gipfel der Kunst erreicht haben soll, Anfangs September hier eintrifft. Diese Sängerin ist zwar für den Karneval in Mailand engagiert, wird aber in den ersten Frühlingsmonaten ganz frei und würde dann gewiß sehr gern eine Exkursion nach Deutschland machen. Jeden Auftrag, den mir Ew. Hochgeboren in dieser Beziehung geben wollen, werde ich mit Freuden vollziehen und hoffe mich in den Resultaten meiner Unterhandlungen pünktlicher zeigen zu können.

---

1) Schon 1831 begannen die intimen Beziehungen der Maria Malibran geb. Garcia (geb. 24. März 1808) zu dem Violinvirtuosen de Bériot, mit dem sie sich 1836 nach ihrer Scheidung von ihrem ersten Gatten vermählte. Sie hat übrigens in Berlin nicht gesungen.

2) Giuditta Pasta, geb. Negri (geb. 1798, † 1. April 1863) wurde nicht nach Berlin zu einem Gastspiel berufen.

Digitized by Google

»Keineswegs habe ich indeß bestimmte Gründe zu vermuten, daß Madame Malibran nicht nach Berlin kommen könnte; ich sehe im Gegenteil einer baldigen Antwort entgegen, die ich im Augenblick Ew. Hochgeboren mitteilen werde . . .«

Für Graf Redern führte Meyerbeer auch Verhandlungen über ein Gastspiel des Balletmeisters Taglioni und seiner Tochter in Paris; ein Brief Meyerbeer's, der auch auf Wunsch viele Details über »Robert« enthielt, ging leider verloren. Meyerbeer rekapitulierte dann nochmals die Hauptsache am 4. Februar 1832. Aus diesem Briefe seien hier folgende Stellen wiedergegeben:

». . . Herr Baron von Humboldt . . . teilte meine Meinung, daß nicht nur Dme Taglioni's Darstellungen überhaupt von allerhöchstem Interesse für das Königl. Theater in Berlin sein würden, sondern daß es auch für den Erfolg *Robert le diable* in Berlin von größtem Nutzen wäre, wenn es sich so fügen wollte, daß das Einstudieren dieser Oper bis zur Anwesenheit des Herrn Taglioni und seiner Tochter in Berlin sich verzögern könnte, da derselbe nicht nur die Ballets dazu hier gemacht hat, sondern auch die höchst komplicierte *mise en scene* leitete und außerdem alle Details der sehr schwierig auszuführenden, aber sehr effektvollen Dekorationen, Maschinerien, des magischen Mondscheins etc. kennt und angeben könnte. Außerdem ist auch die Rolle der Äbtissin *Helene* in dieser Oper für Dme Taglioni's Individualität von Herrn Scribe geschaffen worden, und sie hat sie mit unnachahmlicher Vollkommenheit in den ersten Vorstellungen getanzt, indem ein Fußübel sie nach der 4ten Vorstellung auf 6 Wochen von der Bühne entfernt hat . . .

»Meine zweite Anfrage betraf zwei Dekorationen: die des Klosterkirchhofes mit den Gräbern im 3. Akt und die der Kirche im 5. Akt. Beide sind nach einem so neuen Systeme (namentlich auch in der Beleuchtungsprocedur) verfertiget und bringen eine so dioramenähnliche Wirkung hervor, daß schon mehrere fremde Theater allhier sich kleine Modelle davon verfertigen ließen. Meine Anfrage daher ging dahin, ob das Königliche Theater in Berlin die Ausgabe machen wollte, solche kleine Modelle von den beiden besagten Dekorationen von Herrn Ciceri zu bestellen, welche alsdann Herr Taglioni hätte mitbringen können.

»Endlich habe ich auch noch die Bitte [!], an Ew. Hochgeboren die Bitte zu wagen, die Übersetzung dieser Oper Herrn Rellstab[1]) zu übertragen. Es war dieses immer mein Wunsch, und ich habe denselben Herrn Rellstab schon mitgeteilt, noch ehe ich vor 2 Jahren Berlin verließ. Stellen sich also diesem Wunsche keine Schwierigkeiten von Seiten des Theaters entgegen, so wage ich die Bitte, hochverehrter Herr Graf, meinen Wunsch zu berücksichtigen.

»Die Partitur ist noch immer nicht gänzlich fertig. Ich hatte

1) Nicht Ludwig Rellstab, der langjährige Musikreferent der Vossischen Zeitung, übersetzte den »Robert« ins Deutsche (wahrscheinlich wollte man dem geschworenen Gegner Spontini's keine Arbeit für das Berliner Opernhaus übertragen), sondern Theodor Hell.

sie schon seit 6 Wochen abschreiben lassen, allein Herr Scribe hat während der Proben so viele Änderungen im Stück gemacht, daß sie *par ricochet* auch auf die Partitur sich ausdehnten, und meine vorige Abschrift teilweise nicht zu gebrauchen war, indem ich natürlich die Oper gänzlich so, wie sie in Paris aufgeführt wird, nach Berlin senden wollte. Nun aber hat der Verleger meiner Partitur dieselbe auf so vielfältige Weise und für alle Instrumente arrangieren lassen, daß es mir drei Wochen lang nicht möglich war, dieselbe für meine Kopisten zu erhaschen. Es hat daran immer daher nur *par sauts et bonds* geschrieben werden können. Übermorgen erhalte ich die letzten Nummern des fünften Aktes und kann daher mit Sicherheit den Abgang des selben in dieser Woche bestimmen.

»Mit dem innigsten vollkommensten Vertrauen in Dero hohe und liberale Kunstansichten, in Dero gütige Gesinnung für mich lege ich das Schicksal meines ‚Roberts' in Ihre Hände, hochverehrter Herr Graf, und fühle mich doppelt glücklich, daß das wenigst unvollkommene meiner Werke zu gleicher Zeit das erste ist, welches unter Ihrer Leitung und unter Ihrer Protektion . . . in meiner Vaterstadt zur Aufführung kommt . . .«

Aus dem Briefe Meyerbeer's vom 16. Februar 1832, in welchem er dem Grafen Redern anzeigt, daß die Partitur des Robert endlich abgegangen ist, dürften folgende Stellen von allgemeinem Interesse sein:

»Mein Bruder Heinrich hat mir geschrieben, von mehreren Personen gehört zu haben, daß das Königstädter Theater eine Partitur von ‚*Robert-le-Diable*' besitze und diese Oper ebenfalls zur Aufführung bringen wolle. Niemand besitzt das Manuskript dieser Oper und kann sie verkaufen als der Verleger derselben, Herr Moritz Schesinger in Paris. Derselbe hat mir sein Ehrenwort gegeben, sie nie, so lange sie noch Manuskript sein würde, nach Berlin zu verkaufen, da er von mir weiß, daß das Königliche Theater durch Ew. Hochgeboren dieselbe zur Aufführung bringen wollen. Ja er verzögert sogar die Herausgabe der Partitur bis zum Anfang Mai, damit das königliche Theater in Berlin und die italienische Oper in London (welche letztere das Eigentumsrecht für England gekauft hat) Zeit haben, die Oper ohne Konkurrenz der anderen Theater in beiden Städten auf die Bühne zu bringen. Freilich ersehe ich aus den Zeitungen, daß das Drury-laac-Theater [!] in London die Oper nächstens ankündiget. Aber dort haben sie die Schamlosigkeit gehabt, die einzelnen mit Klavierbegleitung im Stich erschienenen Stücke von anderen arrangieren und instrumentieren zu lassen, ebenso alle Finales, Ensemblestücke und Rezitative, welche nicht gestrichen ist [!], von andern Komponisten machen zu lassen und werden nun diesen *pasticcio* mit dem Namen *Robert le Diable* zu [!] taufen. Etwas so Unkünstlerisches und Unwürdiges aber kann in Deutschland nicht geschehen, und ich bin überzeugt, daß das Königstädter Theater sich zu etwas so Unwürdigem nicht herablassen würde. Gewiß ist also das Ganze nur ein leeres Gerücht . . .«

Am 20. Juni 1832 ist dann »Robert der Teufel« im Berliner Opernhaus mit großem Erfolg unter Mitwirkung der Taglioni zum ersten Male gegeben worden.

Digitized by Google

II. Zu Meyerbeer's Wirksamkeit als General-Musikdirektor in Berlin.

Unter den reponierten Akten der General-Intendanz der Berliner Königl. Schauspiele habe ich unter anderem auch einige Briefe Meyerbeer's gefunden (Fasc. 503), welche deutlich zeigen, wie ernst er seine Pflichten als General-Musikdirektor [1]) genommen hat. Der erste der im Folgenden mitgeteilten Briefe zeugt von seinem Interesse für die Hofkonzerte, der zweite von seiner Sorge für die Besserstellung der Kammermusiker, der dritte illustriert seine Bemühungen, das Solo-Personal der Oper zu ergänzen und auf die nötige Höhe zu bringen; auch zeigt er, wie sehr sich Meyerbeer um das Opern-Repertoir kümmerte; der vierte Brief endlich betrifft eine Aufführung der »Wüste« von Félicien David im Berliner Opernhause.

I. [An den General-Intendanten der Hofmusik, Wirklichen Geheimen Rat Grafen von Redern [2]), Excellenz]:

---

1) Die Kabinetsordre, durch welche Meyerbeer, seit der Berliner Aufführung des »Robert« im Jahre 1832 preußischer Titular-Hofkapellmeister, zum General-Musikdirektor ernannt worden ist, lautet:

»Ihr seit langer Zeit begründeter musikalischer Ruf und die Beweise Ihres Talents bei dem Einstudieren Ihres genialen großen Werks auf der Berliner Bühne, welches mit dem glänzendsten Erfolge gekrönt worden ist, hat den Wunsch in Mir erregt, Sie durch ein bleibendes Verhältnis Meinem Dienste und Ihrer Vaterstadt zu erhalten, und Ich freue mich, daß Sie darauf eingegangen sind. Ich ernenne Sie hiermit zum General-Musikdirektor, und haben Sie diesen Titel Ihrem bisherigen eines Hofkapellmeisters hinzuzufügen. Ihre Anwesenheit in Berlin will ich auf sechs Monate beschränken. Da Sie aber noch auswärtig eingegangene Verbindlichkeiten zu erfüllen haben, so verlange Ich Ihre Anwesenheit in den beiden ersten Jahren nur vier Monate hindurch und, wenn der Regel nach Ihre Anwesenheit in Berlin in die Karnevalszeit fallen muß, so will Ich doch für das nächste Jahr Ihnen gestatten, statt der Wintermonate die Monate April, Mai, Juni und Juli zu Ihrem Aufenthalt in Berlin zu wählen. Während Ihrer Anwesenheit in Berlin werden Sie die Direktion der Hofmusiken mit Ausschluß der geistlichen unter Ober-Aufsicht des zu diesem Zwecke von Mir ernannten Wirklichen Geheimen Rats General-Intendanten der Hofmusik Grafen von Redern übernehmen und Ihre Zeit dem Einstudieren und Dirigieren der neuen großen Opern Ihrer und anderer Kompositionen widmen, auch dem General-Intendanten Meiner Schauspiele in allen musikalischen Angelegenheiten mit Rat und Tat zur Seite stehen, insofern er dazu die Veranlassung geben sollte.

Wenngleich Sie aus Zartsinn das Übergehen des Geldpunkts wenigstens im ersten Jahre gewünscht haben, so finde ich mich doch veranlaßt, Ihr Gehalt mit dreitausend Thalern sofort festzustellen, welches Sie vom 1. Januar k. J. ab aus dem Kronfideikommiß-Fonds zu beziehen haben. Ich wünsche, daß Sie in diesen Bewilligungen meine große Anerkennung Ihres Talents und Mein Wohlwollen erkennen mögen.

Charlottenhof, den 11. Juni 1842. [*gez.*] Friedrich Wilhelm.

An den Hofkapellmeister Meyerbeer.«

(Akten betreffend den Komponisten Meyerbeer).

2) Wilhelm Graf von Redern war von 1828 (1831) bis 1842 General-Intendant

Ew. Excellenz

gebe ich mir die Ehre anzuzeigen, daß der große Gesangskünstler Rubini sich mit Liszt associert hat, um gemeinschaftlich Konzerte auf einer Kunstreise zu geben, welche sie über Holland und Deutschland nach Rußland führen wird, und wobei sie auch Berlin im December oder Januar berühren wollen. Nun würde man aber Rubini nicht in seiner ganzen Trefflichkeit kennen lernen, wenn man ihn bloß in einzelnen Arien im Konzerte hörte, und es wäre ein Genuß, den sich unser kunstliebendes Königspaar nicht versagen sollte, diesen Gesangsheros in einigen seiner Glanzrollen scenisch zu hören, denn Rubini glänzt ebenso in den Duetten, Ensemblestücken und dramatischen Momenten als in den brillanten Konzertarien. Mehrere der Opern, worin er seine besten Partien hat, als »die Puritaner«, »die Nachtwandlerin«, »Othello« sind ja auf dem Repertoir der königlichen Oper und können mit geringer Mühe in kurzer Zeit in italiänischer Sprache eingelernt werden. Sollte der Direktor der italiänischen Oper in der Königstadt dagegen Protest einlegen, so könnte sich Se. Majestät doch wenigstens diesen Genuß auf Ihrem Theater im Neuen Palais verschaffen. Zum Beschlusse dieser Gastdarstellungen ließe sich eine Vorstellung des »Don Juan« (worin Rubini den Don Ottavio vortrefflich singt) auf eine so glanzvolle Weise veranstalten, wie Berlin dieses unsterbliche Meisterwerk nie hörte, wenn man die so vielfachen Rollen bis auf die kleinste herunter mit Sorgfalt besetzte, welches möglich wäre, wenn man die Elite der königl. Oper und der italiänischen Oper in der Königstadt zu diesem Zwecke vereinigte, den Don Ottavio von Rubini singen ließe und das herrliche Final des 1ten Aktes mit ebenso starken Chormassen wie die Spontini'sche Oper executieren ließe. Wenn eine dergleiche Vorstellung auf Befehl Sr. Majestät oder zum Besten der Armen veranstaltet würde, so könnte das Königstädter Theater seine Mitwirkung nicht versagen, und es gäbe einen Kunstgenuß der reinsten und edelsten Art, unseres hohen Königspaar ganz würdig. — Diese Idee kam mir, als mich Rubini vor seiner Abreise mit Liszt besuchte und sie mir ihre Reisepläne mitteilten. Doch sprach ich diese Idee nicht gegen Rubini

---

der Königlichen Schauspiele gewesen und war dann durch Kabinetsordre vom 13. Juni 1842 zum General-Intendanten der Hofmusik ernannt worden. Die betreffende, sehr interessante Kabinetsordre, welche sich im Akten-Fascikel 544 befindet, lautet:

»Bei Ihrer Ernennung zum General-Intendanten der Hofmusik finde ich notwendig festzusetzen, daß Sie in dieser Eigenschaft die alleinige Oberaufsicht über die größeren und kleineren musikalischen Aufführungen bei Hofe führen, deshalb jedesmal meine Befehle einholen und demgemäß die erforderlichen Anordnungen treffen. Zugleich verpflichte ich Sie, sich vor jeder solchen musikalischen Aufführung mit dem General-Intendanten der Schauspiele näher zu vernehmen und solche Verabredungen mit demselben zu treffen, daß weder die theatralischen Vorstellungen noch die musikalischen Aufführungen bei meinem Hofe hierunter leiden. Die Aufsicht über die Kapelle verbleibt übrigens dem General-Intendanten der Schauspiele ganz in der bisherigen Weise, wogegen es Ihnen unbenommen sein soll, denselben auf geeignete Anstellungen aufmerksam zu machen. Außerdem übertrage ich Ihnen die Oberaufsicht

a. über die Militärmusik der Garde-Regimenter,

b. über die Musikschule des großen Militär-Waisenhauses zu Potsdam und

c. über das kleine Hofkapellenchor, welches der Major Einbeck leitet.

Sanssouci den 13. Juni 1842. [*gez.*] Friedrich Wilhelm.«

Digitized by Google

aus, weil ich doch nicht wissen konnte, welchen Anklang sie in Berlin finden würde. Ich bin so frei an Ew. Excellenz vorzugsweise diese Mitteilung zu richten, indem eine solche Kombination vielleicht nicht im Interesse weder des einen noch des anderen Theaterdirektors liegt und als reiner Kunstgenuß bloß durch die Munificenz Sr. Majestät des Königs hervorgerufen werden kann. Rubini und Liszt hatten sich vorgesetzt, zuerst nach Weimar zu gehen (irgend eines Hoffestes halber), wollten dann aber nur ein paar Tage verweilen und dann gleich nach Holland sich begeben, wo sie erwartet sind, und Mitte oder Ende Decembers würden sie wahrscheinlich in Berlin eintreffen. Fände nun die Idee der scenischen Vorstellung Rubini's den Beifall Sr. Majestät, so müßten natürlich vor allen Dingen Unterhandlungen mit Rubini angeknüpft werden, um zu erfahren, ob und unter welchen Bedingungen er Gastrollen annehmen wollte; denn wenn man so lange damit warten wollte, bis er von selbst in Berlin eintrifft, so steht dann zu fürchten, daß nicht Zeit genug zum Einstudieren der verschiedenen Opern in italiänischer Sprache übrig bleiben würde. Sollten Ew. Excellenz vielleicht Rubini schriftliche Anträge[1]) machen wollen, so wäre es zu besserer Sicherheit geraten, dieselben nach Paris zu adressieren, woselbst er Verwandte hat, welche wohl stets von seinem jedesmaligen Aufenthaltsorte sichere Kenntnisse haben werden. Ich bin sehr gern bereit, die Besorgung dergleichen Briefe an Rubinis Schwager zu übernehmen, wenn Ew. Excellenz sie mir zusenden wollen, oder auch über jede Anfrage, die Ew. Excellenz wünschen, selbst an Rubini zu schreiben.

Ich hoffe, daß die Musik zu dem Fackeltanz, welche mir Ew. Excellenz im Namen Sr. Majestät im Monat August befohlen haben, zur rechten Zeit zugekommen sein wird, obgleich ich darüber aller Nachricht ermangle.

Mit der ergebensten Bitte mich dem Andenken der Frau Gräfin von Redern Excellenz angelegentlichst zu empfehlen, habe ich die Ehre, in reinster Verehrung zu verbleiben

Paris den 25. 8. 42.

Ew. Excellenz
ganz ergebenster
Meyerbeer.

PS. Soeben erfahre ich, daß Liszt in Aachen krank geworden ist; mithin wird die Reise nach Weimar wahrscheinlich unterbleiben, und die beiden Künstler werden wohl zuerst nach Holland gehen.«

II. [An den General-Intendanten der Kgl. Schauspiele Herrn C. Th. von Küstner[2])]:

»Paris, den 3. Dez. 1843.

Hochwohlgeborener Herr General-Intendant.

Seit einiger Zeit wieder an der mich schon früherhin einmal befallenen Augenschwäche leidend, bin ich gezwungen diesen Brief zu diktieren.

1) Am 6. Januar 1843 sang Rubini, spielte Liszt (Fantasie über Figaros Hochzeit und Heil Dir im Siegerkranz) in einem Hofkonzert in Berlin. — Giovanni Battista Rubini (geb. 7. April 1795) zog sich bald nachher 1845 von seiner öffentlichen Tätigkeit als Millionär ins Privatleben zurück; † 2. März 1854.

2) Vom 1. Juni 1842 bis 1. Juni 1851 General-Intendant. — Vergleiche K. Th. von Küstner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin (Leipzig 1853).

Zuvörderst erlauben Sie mir den gütigst überschickten *status* von den Gehaltserhöhungen der königlichen Kapelle anbei wieder zurück zu senden und Ew. Hochwohlgeboren auf einige Punkte desselben aufmerksam zu machen.

Gewiß kann niemand mehr davon überzeugt sein als ich, daß die pekuniäre Stellung der Königl. Kapelle im allgemeinen wie im einzelnen nur niedrig[1]) ist. Ich selbst habe in einem meiner Berichte[2]) angeführt, wie allerdings die Herren Kapellmeister, Musikdirektoren, Konzertmeister und ersten Virtuosen der Blasinstrumente vor 25 Jahren, wo alle Lebensbedürfnisse wohlfeiler waren, sich ganz gewiß besser standen als jetzt.

Aber so sehr nun einerseits die Gehaltserhöhungen, wie sie Ew. Hochwohlgeboren für einige der wackersten Künstler sowohl Dirigenten als Virtuosen vorgeschlagen, an und für sich betrachtet ganz recht und billig, ja vielleicht nicht einmal hoch genug wären, so ist doch auch nicht zu vergessen, wie diese jetzt hier in Rede stehende Gehaltserhöhung ihren Urgrund in den höchst bedrängten Umständen der Mindestbesoldeten hatte. Diesen letzteren eine Zubuße zu verschaffen, wurde der Grundsatz aufgestellt, daß die Hülfsbedürftigsten auch zumeist und zuerst der Hülfe bedürften. Und zufolge dieses Grundsatzes, welcher Sr. Majestät entwickelt und von ihm durch Bestimmung eines Zuschusses genehmigt worden, wurde nun nach den Bedürfnissen, nicht aber nach dem Verdienste des Talentes bei diesem ersten Schritte der Gehaltserhöhung zu Werke gegangen; denn in der eingereichten Vorstellung wurde Sr. Majestät vorgeschlagen, die Gehalte von 400 Thalern und darunter um 100 Thaler, die über 400 Thaler aber nur um 60 Thaler zu erhöhen.

In einer späteren Sitzung jedoch, welche die General-Musikdirektion unter Vorsitz des Herrn General-Intendanten hielt, ward bei Besprechung dieses Gegenstandes von einem der gegenwärtigen Mitglieder und zwar, wenn ich nicht irre, vom Herrn Musikdirektor Taubert der Einwand gemacht, daß infolgedessen ein Mitglied von früher 400 Thalern jetzt auf 500, ein anderes von früher 425 nur auf 485 Thaler zu stehen kommen würde, und also einer, der sonst 25 Thaler mehr hatte als ein anderer, jetzt nach dem neuen *status* sogar 15 Thaler weniger hätte als jener. Diesem Übelstande abzuhelfen wurde die Grenze von 400 auf 425 verlegt, so daß also die Gehalte bis 425 Thaler die volle 100 Thaler Zulage, aber die Gehalte über 425 Thaler nur 60 Thaler Zulage erhalten sollten.

Diese Bestimmung festgesetzt, sollte sie der Billigkeit gemäß nun aber auch wenigstens insofern aufrecht erhalten werden, daß, wenn auch nicht gerade, wie in der Sitzung bestimmt, alle von 425 Thaler Gehalt die Zulage von 100 Thaler erhielten (welches ja nur zugestanden, um dem vorerwähnten Übelstande abzuhelfen) daß wenigstens dieser Übelstand vermieden worden, daß einer, der sonst mehr hatte als ein anderer, jetzt nach dem *annuus status* weniger hätte als er.

---

1) Diese Tatsachen hatten Meyerbeer, Kapellmeister Henning, Musikdirektor W. Taubert und die beiden Konzertmeister Hubert Ries und Leopold Ganz namens der Kapelle in einem Immediatgesuch an den König vom 2. April 1843 begründet.

2) Vom 24. April 1843. Im Jahre 1819 bezogen 88 Mitglieder der Kapelle (die Kapellmeister und Konzertmeister eingerechnet) 43,785 Taler, 1843 dagegen 104 Mitglieder nur 47,237 Taler.

Digitized by Google

Nichts desto weniger habe ich in dem mir von Ew. Hochwohlgeboren geneigtest überschickten *status* hie und da Abweichungen von diesen Principien bemerkt, was mir um so mehr auffallen mußte, als namentlich bei den Herren . . . und . . ., deren Gehalt von 425 auf 500 erhöht, und wo also wenigstens teilweise nach dem oben genannten Grundsatze verfahren ist, sogar noch beigeschrieben worden, wie diese Erhöhung von 75 statt der 60 Thaler eben deshalb geschehe, daß sie, welche sich früher besser als die Nachfolgenden standen, in dem neuen *status* doch nicht minder haben könnten.

Wenn nun bei diesen beiden Herren das modificierende Princip mit Recht und mit vollem Bewußtsein angewendet worden, wo sehe ich dagegen bei den Herren . . ., deren Gehalte auch auf 425 Thaler waren, dessen ohngeachtet nur um 60 Thaler erhöht. Außerdem ist bei Herrn . . . noch zu bemerken, daß er als erster seines Instrumentes eben Ansprüche auf diejenige Extrazulage machen könnte, welche Herr General-Intendant den Solisten in diesem *status* zuzuführen wünscht (wie z. B. . . .), und Herr . . . also in dem neuen *status* auf eine zweifache Weise benachteiligt worden wäre. Ohne weiter die Entwickelung dieses Gedankens zu verfolgen, wird es Ew. Hochwohlgeboren einleuchten, daß Herr . . . mindestens nicht weniger als 100 Thaler Zulage erhalten sollte. . . .

Indem ich nun zu einem andern Teile übergehe, so habe ich freilich das Vorrecht der Hülfsbedürftigen zu verteidigen gesucht, bin aber doch der Meinung, daß, wenn es irgend möglich ist, den andern Virtuosen, welche Ew. Hochwohlgeboren besondere Zulagen bewilligt haben, dieselben erhalten möchten. Deshalb aber kann ich auch nicht damit einverstanden sein, wenn, während Ew. Hochwohlgeboren den Chefs der Instrumente im *status* mehr einräumten, als nach dem aufgestellten Principe geschehen konnte, wie z. B. bei dem Herrn Konzertmeister . . . und ebenso bei den Herren . . ., wiederum andere Virtuosen, die auch die Chefs ihrer Instrumente sind, wie . . . nicht nur keine Extrazulagen erhalten, . . ., sondern ihnen sogar statt der bewilligten 60 Thaler nur 50 Thaler gegeben werden. Ich begreife sehr wohl, daß Ew. Hochwohlgeboren ihnen eben deshalb keine Extrazulagen bewilligen, weil sie überdies schon am besten bezahlt sind. Aber in ihnen allein das Princip hinten ansetzen und ausnahmsweise nur ihnen sogar die 60 Thaler nicht gestatten, möchte nicht billig und zugleich verletzend für diese würdigen Künstler sein. Überdem würde diese Reduktion nur 40 Thaler im ganzen ausmachen und dagegen 4 unzufriedene Leute hervorrufen.

In diesen 40 und jenen 145 Thalern würde also zugleich der ganze Unterschied unserer Ansichten beruhen.

Diese mir nun noch nötigen 185 Thaler zu erhalten, scheinen mir nur zwei Wege offen; der eine wäre: ganz aufrichtig Sr. Majestät unseren Rechenfehler berichten und um die fehlenden 185 Thaler ganz gehorsamst ansuchen, was Allerhöchstderselbe bei seiner großen Huld und Gnade und bei der Geringfügigkeit dieses Zuschusses im Verhältnis der schon bewilligten Summe hoffentlich genehmigen wird.

Im Falle einer abschlägigen Antwort aber den Herren . . . sein Bedauern zu äußern, die 40 Thaler aber zurückzubehalten, den andern 8 Herren aber die zurückgehaltenen 145 Thaler ungeschmälert zukommen zu lassen und dieselben von der Gesamtsumme der Extra-Bedachten abziehen; denn, wie gesagt, die allgemeine Ordnung geht vor der besonderen.

Schließlich erwähne ich nun noch, daß sich Ew. Hochwohlgeboren von früherer Zeit her erinnern werden, wie sehr gerecht und billig, ja sogar notwendig ich Ihren Vorschlag zur Verbesserung der Chöre gefunden und deshalb Ihrem Wunsche gemäß meine Zustimmung auf den anbei zurückerfolgenden Entwurf an das Ministerium gesetzt habe. . . .«

III. [An den General-Intendanten der Kgl. Schauspiele Herrn von Küstner]:

»Paris am 5. Dez. 1843.

Hochwohlgeborener Herr General-Intendant.

. . . Der Zweck meines heutigen Schreibens ist 1) nochmals auf die Notwendigkeit des Engagements des Herrn Pischeck zurückzukommen, obgleich ich bereits unter dem 16. Septbr. von Frankfurt a. M. aus die Ehre hatte, Ihnen weitläufig über diesen ausgezeichneten Künstler zu schreiben und Ihnen vorzustellen, wie sehr wichtig und ersprießlich ich es für unsere Königliche Bühne halte, diesen ausgezeichneten Künstler, unstreitig den ersten Baritonist*en* Deutschlands, für unsere Bühne zu gewinnen. Die Sache schien mir doppelt dringend, da dieses Fach bei unserm Theater ganz und gar nicht besetzt ist. Herr Pischek schrieb mir vor einiger Zeit nach Paris, daß die Summe des Gehalts, welches Ew. Hochwohlgeboren ihm offeriert haben, nicht nur gar zu sehr von seinen Forderungen abstäche, sondern auch tief unter den Anerbietungen stände, die ihm von verschiedenen anderen Hofbühnen gemacht werden. Ich kann natürlicherweise nicht ermessen, bis zu welcher Höhe Ihnen Ihr Theater-Budget erlaubt, seinen Forderungen zu genügen, aber als Musiker halte ich es für meine Pflicht, Sie nochmals daran zu erinnern, daß wir eine ausgezeichnete Acquisition an diesem ersten aller deutschen Baritonisten machen würden, und bitte ich Ew. Hochwohlgeboren ganz ergebenst, diese meine Meinung in Ihrem nächsten Briefe an Se. Majestät über diesen Gegenstand gefälligst vorlegen zu wollen, falls Sie es nicht schon nach meinem Briefe vom 16. September getan haben. Nach dem, was ich in denjenigen deutschen Theaterzeitungen, die mir hier kürzlich zu Gesicht gekommen sind, ersehen habe, scheint es mir dringlich, keinen Augenblick zu versäumen, falls Sie auf Pischeck[1]) reflektieren.

2) Was unser weibliches Personal betrifft, so bedürfen wir außer den Frl. Marx[2]) und Tuzscheck[3]) auch noch einer dritten *prima donna*, welche das hochtragische Fach der älteren Rollen übernehmen kann, z. B. Königinnen, Priesterinnen, Mütter etc., welche früher Madame Milder[4]) sang, und die für die große Oper von außerordentlicher Wichtigkeit ist. So sehr ich selbst zum Wiederengagement der Mademoiselle Marx in meinem Briefe v. 16. Septbr. angeraten habe und so sehr ich mich freue, daß wir die wackere Künstlerin wiedergewonnen haben, so giebt es doch eine ganze Gattung Rollen, für welche ihre Erscheinung zu jugendlich ist und wir überhaupt einer andern Repräsentantin bedürfen, z. B. »Alceste«, »Klytemnestra«, »Oberpriesterin« in der Vestalin u. dgl. Sogar wenn zwei jugendlich tragische Rollen in einer Oper sind, können wir sie nicht besetzen. In der »Euryanthe« fehlt uns die Eglantine, im »Don Juan« die Donna Elvira etc.

1) Herr Pischeck gab vier Gastrollen, wurde aber doch nicht engagiert.

2) Vom 1841 bis 1851 engagiert. 3) Von 1841 bis 1861 engagiert.

4) Anna Milder-Hauptmann 1816—1831.

Digitized by Google

Auch hatte das Berliner Theater zu jeder Zeit drei Primadonnas: die Damen Milder, Schulz[1]) und Seidler[2]) waren in ihrer Blüte bei einander, späterhin die Fräulein Löwe[3]), Fassmann[4]), Hedwig Schultz[5]) etc. Ich würde sehr dafür stimmen, daß, wenn das Gastspiel der Madame Devrient[6]) zu Ende ist, Sie die Madame Stökl-Heinefetter[7]) zu Gastrollen kommen ließen. Man schreibt mir aus Wien, wo sie gastiert, daß sie außerordentliche Fortschritte gemacht hat.

3) Endlich bedürfen wir auch eines prononcierten Kontra-Altes, oder wir müssen auf das Repertoir der neuen französischen großen Oper, sowie auf das, was darin in der nächsten Zukunft erscheinen wird, und sogar auf das Beste des frühern italienischen Oper-Repertoirs gänzlich Verzicht leisten.

Schon vor meiner Abreise hatte ich die Ehre Ihnen mitzuteilen, daß ich als erste Oper, die ich diesen Winter zu montieren dächte, die Reprise von Gluck's »Alceste« wünschte, und zwar mit Madame Devrient und Herrn Hertinger[8]). Ich erinnere mich wohl, daß Sie damals dagegen waren, daß Herr Hertinger diese Rolle von Anfang an übernähme, weil sie sonst Herr Mantius[9]) nicht weiter singen würde. Wenn aber Herr Mantius die Rolle in der ersten und zweiten Vorstellung singt, so scheint mir das kein Hindernis zu sein, dieselbe von Herrn Hertinger als Gast weiter fortführen zu lassen.

Es wäre also auf jeden Fall gut, daß Herr Hertinger davon benachrichtigt würde, um sich schon vor seiner Ankunft ein wenig damit vertraut zu machen. Ebenso wünsche ich sehr, daß er den Hugo im »Faust« [von Spohr[10])] als Gast sänge, und Sie ihn davon in Kenntnis setzten. Desgleichen wird es gut sein, der Madame Devrient die Rolle der Alceste vorher zuzusenden. Die andern Rollen aber bitte ich nicht vor meiner Ankunft zu verteilen, da ich darüber noch mehrere Bemerkungen mündlich zu machen habe.

Als zweite Oper hatten wir damals den »Fliegenden Holländer« von Wagner[11]) festgesetzt, und da die Rollenverteilung schon längst vom Komponisten selbst geschehen ist, so habe ich darüber nichts weiter hinzuzufügen.

Für die dritte Oper erbat ich mir damals einige Zeit, Ihnen meine Meinung mitzuteilen. Ich wollte nämlich sehen, ob die beiden französischen Opernbühnen mit ihren Neuigkeiten die dritte Oper liefern könnten. Das, was jedoch in der komischen Oper Neues entstanden ist, scheint mir nicht für uns geeignet. In der großen Oper hat »Don Sebastian« von Scribe und

---

1) Josefine Schulz-Killitschky 1813—1831, gestorben 1. Januar 1880 [!].

2) Caroline Seidler-Wranitzky 1816—1838, gestorben 4. September 1872 [!].

3) 1837—1848. 4) 1837—1848. 5) 1839—1842.

6) Frau Wilhelmine Schröder-Devrient gab 1842 elf, 1843 drei, 1844 zweiundzwanzig Gastrollen. 7) Gastierte nicht.

8) Härtinger aus Mannheim, der sechsmal im Jahre 1842 gastiert hatte, gab 1844 dreizehn Gastrollen. 9) Von 1831 bis 1857 engagiert.

10) Ist vom 14. November 1829 bis zum 11. August 1843 im ganzen elfmal gegeben worden und dann vom Repertoir verschwunden.

11) Erste Berliner Aufführung am 7. Januar 1844. — Zu den Verhandlungen Richard Wagner's mit der Berliner General-Intendantur über den »Fliegenden Holländer« vergleiche meinen Aufsatz im ersten Märzheft 1903 der Zeitschrift »Die Musik.«

Donizetti, sowohl der Text als [die] Musik nur mäßigen Erfolg gehabt; wie mich dünkt, mit Unrecht. Der Stoff scheint mir interessant, und die Musik enthält wirklich schöne Sachen, auch vom dramatischen Standpunkte aus betrachtet. Doch würde bei uns die sehr wichtige Rolle eines Camöens, die ein sehr hoher Bariton ist, gegenwärtig gar nicht zu besetzen sein. Auch ist die *mise en scène* so äußerst prachtvoll und schwierig, daß es auf jeden Fall geratener sein wird, falls Sie die Oper geben wollen, sie erst im Opernhause[1]) zur Aufführung zu bringen. Es wird in diesem Monate wohl noch die Aufführung einer neuen Oper stattfinden, von der man sehr viel erwartet. Wie diese ausgefallen, werde ich Ihnen bei meiner Ankunft in Berlin (den 1. Januar) mitteilen.

Mehr Glück als alle lyrischen Neuigkeiten macht in diesen Augenblicken hier die Reprise der alten Oper »der Deserteur« mit Monsigny's rührend einfacher, allerliebster Musik. Adam hat mit großer Mäßigkeit und Geschicklichkeit die Instrumentation modifiziert. Nach meiner Ansicht könnten wir diese Oper allerliebst in Berlin besetzen, und obgleich sie freilich nicht für eine neue Oper rangieren müßte, so könnte sie doch als Reprise Ihrer Kasse vielleicht sehr nützlich und dem Publikum sehr angenehm sein; doch würde ich für diesen Fall raten, sie mit Adam's Orchestration aufzuführen.[2]) . . .«

IV. [An den General-Intendanten der Kgl. Hofmusik Excellenz Grafen von Redern]:

»Ew. Excellenz

habe ich die Ehre anzuzeigen, daß der Komponist der berühmten Symphonie-Ode »*Le désert*« Herr Felicien David aus Paris hier angekommen ist. Es schien mir der Würde unserer Königlichen Opernbühne angemessen, daß ein Werk, welches so viel Aufsehen erregt hat, während der Anwesenheit Sr. Majestät des Königs in unserer Residenz zur Aufführung käme. Da nun aber dieses Werk ein sehr zahlreiches Orchester und starken Chor erfordert, mithin dem Komponisten zu viele Kosten verursachen würde, um dasselbe auf eigne Rechnung in der vorgerückten Jahreszeit aufzuführen, so habe ich, von dem Kunstzustand ausgehend, welchen unsre Königliche Opernbühne einnehmen soll, dem Herrn General-Intendanten von Küstner den Vorschlag gemacht, daß er das Werk, welches noch Manuskript ist, unter der Direktion des Komponisten in einem Konzerte im Opernhause gäbe und dem Komponisten dieselben Bedingungen gewähre, welche Herr Berlioz vorigen Winter erhalten hat. Der Herr General-Intendant hat aber die ganze Idee des Konzertes im Opernhause völlig zurückgewiesen. Es wäre also nun möglich, daß die Aufführung des Werkes in Berlin ganz unterbliebe.

Ew. Excellenz habe ich die Ehre diese Mitteilung zu machen, um sie Allerhöchsten Ortes vorzulegen, damit Sr. Majestät von der Sachlage unterrichtet seien, falls Allerhöchstdieselben die Symphonie zu hören wünschten. . . .«

d. 20. Mai [1845].

Diesen Briefen Meyerbeer's möchte ich noch eine im Akten-Fasc. 528

1) Das 1742 errichtete Opernhaus war bekanntlich am 18. August 1843 abgebrannt. Das an derselben Stelle und in der gleichen Form wie das abgebrannte errichtete neue Gebäude wurde erst am 7. Dezember 1844 eröffnet.

2) Geschah nicht. Von 1787 bis 1822 war diese Oper 22mal gegeben worden.

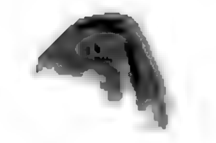
enthaltene Kabinetsordre König Friedrich Wilhelms IV. beifügen, welche für Meyerbeer's Stellung als General-Musikdirektor, soweit die Königliche Oper in Betracht kommt, von größter Wichtigkeit gewesen ist. Sie lautet:

»Ich kann nicht umhin, Ihnen mein besonderes Wohlwollen für Ihren lediglich zum Vorteile Ihres neuen Wirkungskreises und selbst mit Aufopferung Ihres eigenen Interesse verlängerten hiesigen Aufenthalt zu erkennen zu geben. Zu dessen Betätigung habe ich, um Ihnen für die Zukunft in Ihrer Wirksamkeit einige Erleichterung zu verschaffen, angeordnet nicht nur, daß Ihnen bei der Rollenbesetzung Ihrer Opern völlig freie Gewalt eingeräumt werde und ohne Ihre Zustimmung keine Veränderung in der Besetzung, sei es temporär oder stabil durch Gäste oder einheimische Mitglieder erfolgen könne, sondern auch, daß während Ihrer Anwesenheit in Berlin bei Besetzung von andern Opern, sowie in allen den Fällen, wo es hauptsächlich auf musikalische Kenntnisse und Beurteilung ankommt, namentlich bei Engagements von Sängern und Sängerinnen, bei Einladung von fremden Künstlern oder Künstlerinnen zu Gastrollen, auf Ihr Gutachten vorzugsweise Rücksicht genommen und bei entstehender Differenz zwischen Ihnen und dem General-Intendanten von Küstner der General-Intendant der Hofmusik Wirklicher Geheimer Rat Graf von Redern als Obmann zugezogen werden soll. Würde auf diese Weise keine Einigung zu erlangen sein, so soll der Graf von Redern unmittelbar an mich zu meiner Entscheidung berichten. Ich hoffe, daß Ihnen diese Anordnung lieb sein wird.

Berlin d. 2. Septbr. 1843. [*gez.*] Friedrich Wilhelm.

An den General-Musikdirektor Meyerbeer.«

Wiederholt hat Meyerbeer, immer unter Verzicht auf sein Gehalt, um Urlaub von Berlin gebeten und ihn erhalten, bis ihm dann dieser durch Kabinetsordre vom 22. Juli 1854 auf unbestimmte Zeit erteilt worden ist, wodurch tatsächlich Meyerbeer's Wirksamkeit als preußischer General-Musikdirektor ihr Ende erreicht hat.



Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin

von

Robert Lach.

(Lussingrande.)

Während eines mehrmonatlichen Aufenthaltes auf der zum österreichischen Küstenlande (Istrien) gehörigen Insel Lussin, und zwar speziell im Orte Lussingrande, ließ ich die in den Weihnachtsfeiertagen sich darbietende Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen, die in der Mitternacht vom 24. zum 25. Dezember alljährlich abgehaltene Weihnachtsmesse zu besuchen, auf deren originelle, alte, nationale Musik ich schon vorher aufmerksam gemacht worden war.

In der Tat ist für den Musikhistoriker der Besuch dieser Messe in mehr als einer Hinsicht lohnend: nicht bloß wegen der wirklich originellen, durchaus nationalen und musikalisch interessanten Pastorali und uralten Volksweisen, die darin zu einem künstlerischen Ganzen zusammengestellt sind, sondern auch wegen der für die Volks-Seele charakteristischen Auffassung des liturgischen Aktes als einer Reihenfolge dramatischer Szenen, die sich aus dem Charakter dieser Weisen mit überraschender Klarheit ergibt und eine bedeutsame Illustration zu der Geschichte des Volksgesanges im liturgischen Drama liefert.

Durch die Liebenswürdigkeit des Organisten von Lussingrande, eines Schülers Perosi's, wurde mir die Orgelpartitur der Messe sowie die Gesänge zur Verfügung gestellt und ich so in die Lage versetzt, die nachfolgenden kurzen Bemerkungen durch Veröffentlichung der Original-Niederschrift dieser uralten Volksweisen zu ergänzen.

Die mir vorliegende Handschrift, auf vergilbtem, altem Notenpapier in Quartformat mit sehr deutlicher, hübscher Notenschrift geschrieben, trägt auf dem Titelblatt die Aufschrift:

Pastorali
imparate per organo
da me
M a r c o G i o v a n n i A n t o n i o L e t t i c h (Simeone Lettich)
Li 1⁰ Decembre 1830.

Der ursprüngliche Name Marco Giovanni Antonio Lettich ist von einer fremden, späteren Hand mit anderer, blässerer Tinte durchgestrichen und darüber S i m e o n e L e t t i c h hinzugefügt. Beide sind die Namen

zweier ehemaliger Organisten Lussingrandes, Brüder, die sich im Chordirektorium ablösten.

Die in den Beilagen B bis H hier veröffentlichten Weisen sind die genaue, unveränderte Wiedergabe des musikalischen Originales; nur dort, wo offenkundig infolge eines Versehens des Schreibers einzelne Noten oder Gruppen von mehreren ausgelassen waren, wo Fehler gegen den Rhythmus und die durch das Taktmaß vorgezeichneten Werte der Noten vorlagen (z. B. im $^6/_8$-Takte die Punkte bei den ♩. weggeblieben oder im $^4/_4$-Takte irrtümlich hinzugekommen waren) oder wo (wie in Beilage F bei der durch punktierte Klammern ersichtlich gemachten Stelle) ganz deutlich der Bau der Melodie ein rhythmisches Glied erforderte, das infolge Versehens des Schreibers fehlte, endlich in Fällen, wo in der Handschrift statt der durch die Harmonie geforderten richtigen Töne falsche, sinnlose standen, erlaubte ich mir, die diesbezüglichen Korrekturen vorzunehmen. Übrigens sind dies im Ganzen nur etwa 5—6 Stellen, und somit die hier veröffentlichte Niederschrift als getreue Fassung der Original-Volksweisen anzusehen.

Was nun diese selbst betrifft, so wurde mir von sämtlichen Einheimischen (Priestern, Organist und Kapellmeister, Bürgern, Fischern etc.), mit denen ich über die Gesänge und deren Alter sprach, versichert, daß diese Melodien uralte Volksweisen und schon von ihren Großvätern und Ahnen ihnen so überliefert worden seien, und ich selbst habe oftmals Gelegenheit zu beobachten, wie auch heute noch die *pescatori* und *fachini*, desgleichen Frauen und Kinder die eine oder andere dieser Weisen bei den Verrichtungen und Geschäften des Alltags vor sich hinträllern. Gegen meine Bedenken, ob nicht namentlich die in den Beilagen F und H nachstehend wiedergegebenen Stücke, deren Styl und Bau mir auf gewisse Schablonen der Kunstmusik hinzudeuten scheint (z. B. das in Beilage F veröffentlichte auf die Klaviermusik zu Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts in der Mozart- oder Haydn'schen Manier), etwa einfach gewöhnliche Produkte früherer Organisten seien, die ihre Elaborate unter die alten Volksweisen eingeschmuggelt hätten, wo sie dann gewohnheitsmäßig beibehalten und bei der schriftlichen Aufzeichnung durch die beiden Lettich's irrtümlich unter die alten Volksweisen aufgenommen worden seien, fand bei den erwähnten Eingeborenen allgemeinen, lebhaften Widerspruch, und wurde von ihnen der volkstümliche, nationale Ursprung der bezeichneten beiden Stücke energisch beteuert und reklamiert. Indem ich mir also bezüglich der Herkunft und des Alters dieser beiden Nummern der Partitur meine Bedenken vorbehalte, gebe ich sie sowie die übrigen Stücke mit aller kritischen Reserve, wie ich sie hier für angezeigt halte, nachfolgend in den Beilagen wieder.

Wodurch die Musik der Messe ein besonderes Interesse erregt, das

Digitized by Google

ist die Vermischung italienischer und slavischer Volksweisen, die in ihr zu Tage tritt; die geographischen und ethnologischen Verhältnisse der Insel Lussin spiegeln sich in ihr wieder. Sowie die Bevölkerung und Sprache auf der Insel ein Nebeneinander und Sichvermischen slavischer und romanischer Race, kroatischer und italienischer Nationalität repräsentiert, genau so zeigt sich dies auch in ihrer Volksmusik, der weltlichen wie der geistlichen: Die *pescatori* und *fachini* auf der *piazza* und dem *porto* singen italienische, speziell venezianische Gassenhauer, der *campagnuolo* näselt stundenlang uralte, monotone slavische Volkslieder und Epen aus der südslavischen Heldenzeit, zur Zeit der Kämpfe gegen Mongolen, Türken, Venezianer etc. Genau so läßt sich auch die Musik der Messe in Volksweisen kroatischer und italienischer Provenienz zerlegen. Während die in den Beilagen C bis E und G wiedergegebenen Pastorali wenigstens stellenweise auffallend an die analogen Weisen der Pifferaris der römischen Campagna und Abruzzen erinnern, sind andererseits die unter A und (wahrscheinlich auch) unter B veröffentlichten Stücke rein slavischen Ursprungs: als uralte, kroatische Weihnachts-Lieder. Ich bin hier nicht in der Lage, die erwähnten Weisen nach ihren nationalen Stylen ganz scharf und eindeutig bis ins kleinste Detail zu zerlegen und zu konstatieren, was daran italienisch und was kroatisch sei; es ist dies wohl auch gar nicht möglich. Vielmehr dürften im Laufe der Jahrhunderte italienische und kroatische Weihnachts-Hirtenlieder infolge des gemeinsamen Lebens der beiden Nationalitäten allmählich in einander übergegangen sein, sich gegenseitig beeinflußt haben, und dürfte so durch gegenseitige Verschmelzung ein Gemeinsames, Neues entstanden sein, an dem beide Nationalitäten wenigstens annähernd gleichen Anteil haben. So wenigstens halte ich es bei den Pastorali unter B, C, D, E und G für wahrscheinlich; anders allerdings ist es bei dem uralten, kroatischen Weihnachtslied unter I, das sowohl infolge seiner bedeutenden Ausdehnung als auch wegen seiner schönen, eindrucksvollen Melodie mit Recht zum Kern und Ausgangspunkt der ganzen Musik der Messe ausersehen worden ist.

Bezüglich des Alters dieser Volksweise wurde mir von den Einheimischen versichert, daß sie in die älteste Zeit der slavischen Einwanderung ins Küstenland, also bis in die ersten Anfänge der slavischen Kirche zurückreichen solle. Vom musikalisch-kritischen Standpunkt lassen sich aber hiergegen wohl mehrere triftige Gründe anführen: Der freie Gang der Melodie mit seinen Terzen- und Quarten-Sprüngen, der gänzliche Mangel an Tonwiederholungen und an sich um einen Ton herumwindenden (periheletischen) Phrasen, die gänzliche Vermeidung aller Monotonie, der verhältnismäßig große Tonumfang, das Fehlen kleinster Intervallen-Schritte und ähnlicher Symptome sehr alter Musik u. dgl. Wie die Melodie unter I zur Beurteilung vorliegt, würde ich mich nicht getrauen, sie

Digitized by Google

(wenigstens in der vorliegenden, melodischen Fassung) im günstigsten Falle weiter als etwa in das 14. Jahrhundert zurück zu datieren. Im übrigen lege ich sie hiermit dem Urteile berufener Fachleute, speziell der Kenner slavischen Volksgesanges behufs Entscheidung vor.

Dem Texte nach ist dieses alte, kroatische Weihnachtslied eigentlich ein Marienlied. Ich gebe von dem ungemein umfangreichen Texte (von den zahlreichen Wiederholungen abgesehen, 20 Strophen) die ersten 12 Strophen im Originalwortlaut und mit beigefügter sinngemäßer Übersetzung unter Beibehaltung der rhythmischen Form und der Reimstellung) nachfolgend wieder:

U sve vrime godišcá
Mir se svitu nazvišcá
Porodjenje diticá
Od svete Dive Marije.

'Kommen ist die frohe Stund',
wo der Welt ward Friede kund
aus unschuld'gen Kindleins Mund,
von der heil'gen Magd Marie,

Od prečiste Divice
I nebeske kraljice
Angjelske Cesarice
Svete Dive Marije.

von der Jungfrau, keusch und rein,
Königin in Himmels Schein,
Kaiserin der Engelein,
von der heil'gen Magd Marie.

Diva sina porodi
Djavlu silu sou zlomi
A kršćane oslobodi
Sveta Diva Marije.

Zu zerstör'n die Macht des Bösen,
alle Christen zu erlösen,
eines Sohnes mußt' genesen,
sie, die heil'ge Magd Marie.

U jasle ga stavljaše
Majka mu se klanjaše
Ter ga slatko ljubljaše
Sveta Diva Marija.

In der Krippe lag das Kindlein,
Mutter sorgsam hüllt's in Windlein,
herzt' und küßt' das süße Mündlein
sie, die heil'ge Magd Marie.

Andjeli mu služahu
Novu pisan pivahu
U njega milost prošahu
S' Svetom Divom Marijom.

Engel schwebten auf und nieder
dienend, und es hallten wieder
ihm zur Ehre neue Lieder
und der heil'gen Magd Marie.

U polnóč se Bog rodi
Nebo i zemljic prosvitli,
Kako n podne svitlo bi,
S' Svetom Divom Marijom.

Erd' und Himmel glänzt' voll Pracht
taghell um die Mitternacht,
da zur Welt ward Gott gebracht
von der heil'gen Magd Marie.

Zvizda izadje zornica
Od prečiste Divice
Angjelske Cesarice
Svete Dive Marije.

Um der reinsten Jungfrau Glanz,
Kön'gin in der Engel Kranz,
Kreist' der Morgensterne Tanz,
um die heil'ge Magd Marie.

Svako svita stvoronje
Tada ima veselje,
Za isusa rodjenje,
Od svete Dive Marije.

Friede nun umfangen hält
all' Geschöpfe dieser Welt,
seit zur Mutter Gott's erwählt
sie, die heil'ge Magd Marie.

Otci n limbu spivaše
Kad' te glase slišaše,

In dem Grab die Väter schliefen,
als der Engel Stimmen riefen:

Digitized by Google

Da Sin Božji rodi se, Od svete Dive Marije.	»Gott kam zu der Erde Tiefen aus der heil'gen Magd Marie.«
Slava Bogu višnjemu Gospodinu našemu I čoviku smirnomu Sa svetom Divom Marijom.	Gott nun preisen wir im Liede, der Erlösung bracht' hiernieden und der Menschheit sel'gen Frieden aus der heil'gen Magd Marie.
Ut tanmosti koj' stahu A svitlosti ne imahu, Sina Božjeg' čekahu Od svete Dive Marije.	Finsternis, sie wär' so dicht, und kein einz'ger Strahl von Licht, bracht' uns Gott Erlösung nicht durch die heil'ge Magd Marie.
Koga obeča Bog dati Ter im na svit poslati Iz tanmosti speljati S' svetom Divom Marijom. etc.	Ihn versprach uns Gott zu schicken, der uns sollt' der Finsternis Tücken als Erlöser güt'g entrücken durch die heil'ge Magd Marie. etc.

Die Stellung dieses Volksliedes im Aufbau der Musik der ganzen Messe ist folgende: Der Messe geht als Einleitung (und zugleich Schluß des vorausgegangenen Matutinums) die feierliche Absingung des *Te deum* seitens der Priesterschaft voran. (Beilage A.) Hierauf beginnt die Messe, und sofort nach dem *Introitus* bringt die Orgel in einem kurzen, 8 Takte langen Vorspiel, das repetiert wird, ritornellartig das Grundthema des kroatischen Volksliedes. Hierauf setzt das Volk ein und singt unisono (unter Orgelbegleitung) die erste Strophe des Weihnachts-Liedes, wie sie in Beilage I notiert ist. Hierauf folgt nach einem kurzen, ebenfalls 8 taktigen und repetierten Orgel-Zwischenspiel die 2., ebenso die 3., 4. etc., insgesamt 11 Strophen, worauf die Orgel mit einem kurzen, koda-artigen Nachspiele abschließt. Sämtliche Zwischenspiele der Orgel sind in Beilage B zusammengestellt, und die Stelle des Einsatzes des Volksgesanges mit den verschiedenen Strophen des Weihnachtsliedes durch die an der betreffenden Stelle beigesetzten römischen Ziffern I, II, III u.s.w. ersichtlich gemacht. Nach dem *Sanctus* nimmt die Orgel einige der im soeben besprochenen Messenteile angeschlagenen Pastoralmotive wieder auf und führt sie in einem durchaus originellen, echt ländlich idyllischen Pastorale (Beilage C) selbständig weiter aus, wobei zugleich auch einige descriptive (den Vogelgesang schildernde) Motive des gleich näher zu besprechenden, mittlerweile vorausgegangenen nächsten Stückes (in Beilage D) mitverarbeitet werden. Zwischen den in Beilage B und C wiedergegebenen Stücken nämlich bringt die Orgel in einem sowohl durch Erfindung als auch Instrumentierung (Register) ungemein reizvollen, echt volksmäßig originellen, selbstständigen Pastorale (Beilage D) ein sehr anmutiges Beispiel schalkhaften Volkshumors und kindlicher Spielerei ebenso gut als descriptiver Musik. Zu einer von der Orgel in den zartesten und feinsten Registern (*flauto piccolo* etc.) ausgeführten graziösen, hüpfenden, das Zwitschern,

Flattern und Hüpfen der Vögel nachahmenden Melodie pfeifen zwei auf dem Chore neben dem Organisten aufgestellte Knaben durch ganz dünne, schrille, den *ripieni*-Stimmen angehörige und entnommene Orgelpfeifchen, die mit dem freien Ende in ein mit Wasser gefülltes Glas gesteckt worden sind, streng im Takt mit der vom Organisten vorgetragenen Musik, wobei sie die Läufe, Triller und Sprünge der Orgelstimme auf ihren Pfeifchen durch ein bald längeres, bald kürzeres, die staccato-Töne der Orgel durch ein ganz kurzes, stoßweises Hineinblasen in das Wasser ersetzen. Der Effekt ist, namentlich vom Kirchenschiff unten aus vernommen, eine ganz täuschende Nachahmung des Trillerns, Gurgelns, Rollens, Zwitscherns und Glucksens im Gesang der Singvögel, so daß im Verein mit der ungemein glücklich erfundenen, zarten Melodie tatsächlich durch die Musik in zwingendster Weise der Eindruck einer mit zwitschernden, jubilierenden und tirilierenden Singvögeln erfüllten ländlichen Szene hervorgerufen wird — doch eine recht anmutige, kindlich naive Illustrierung der aus Freude über die Geburt des Welterlösers jubelnden und jauchzenden Natur und Kreatur! An diese und die schon besprochene Nummer C schließt sich (im *Offertorium*) ein anderes, ebenso gelungenes und durchaus originelles Pastorale (Beilage E) an, bei dem durch die Register *flauto* und *tamburo* und die besonders charakteristische Melodie ein Genrebildchen in ungemein lebhaften Farben hingemalt wird: ein Aufzug von Hirten, die unter dem Klang ihrer ländlichen Musik, Flöten, Schalmeien und Dudelsack, herangezogen kommen, um das Kind in der Wiege zu begrüßen und ihm ihre Huldigung darzubringen. — Nach der bereits eingangs dieser Bemerkungen erwähnten, unter Beilage F wiedergegebenen Nummer, gegen deren volkstümlichen Ursprung bereits oben Zweifel geäußert wurden, kommt neuerlich ein ungemein charakteristisches, echt volkstümliches Pastorale (Beilage G), das sowohl durch seine melodische Erfindung als namentlich auch durch die Instrumentierung (die Register *Principale Bassi e Soprani*, *Flauto in 8*, *Tromboncini Bassi e Soprani*, *Tromboni e Contrabassi*, *Flauto in XII*) das in den früheren Pastoralen gelieferte ländliche Genrebild in der glücklichsten Weise vervollständigt: die derben, plump treuherzigen Bauern und Hirten, die in der Freude ihres einfältigen Herzens mit ungeschlachten Tänzen und Hopsern zum Klange von Pfeifen, Trommeln, Dudelsack und Brummbaß die Geburt des Weltheilands feiern, polternd, trampelnd und stapfend.

Den Schluß der Messe endlich bildet ein sehr banales, lärmendes, an den Styl des Kehraus erinnerndes Allegro (Beilage H), gegen dessen volkstümliche Herkunft ebenfalls schon am Beginn dieser Ausführungen Bedenken vorgebracht wurden.

Überblickt man nun die ganze, in den Beilagen zusammengestellte

Digitized by Google

Musik dieser Messe, so ergibt sich, abgesehen von dem rein musikalischen Interesse, das die Pastorales und das alte kroatische Weihnachtslied einflößen, ein für die volkstümliche Auffassung der Messe (zunächst nur bei den Kroaten und Italienern von Lussin, dann aber wohl des Südens überhaupt) sehr bedeutungsvolles Moment: Dieses lebhafte, heißblütige südliche Völkchen, das immer gestikulieren, singen, lachen und tanzen muß, sieht auch in dem heiligsten, freudig erhabendsten Bilde seiner heiligen Geschichte, der Geburt seines Heilandes — im großen Gegensatz zum still in sich gekehrten, schweigsamen Nordländer, der in diese Szenen der heiligen Geschichte die ganze Tiefe, den ganzen überströmenden Reichtum keuschester Innigkeit, hingebungsvollster Zärtlichkeit und schwärmerischester, weltentrückter, andachtsvollster Mystik hineinlegt, — den seinem leichtsinnigen, übermütig unter Lachen und Tollen in den Tag hineinlebenden Naturell so ungemein willkommenen Anlaß zu neuem Schäckern, Kosen, Tanzen. Das in seiner heiligen Geschichte berichtete Ereignis zerlegt es sich in eine Reihenfolge anmutiger Szenen: Die ganze Messe wird ihm zur dramatischen, szenischen Illustration der im Weihnachtsliede (als dem Grundtenor der ganzen Messe) und der heiligen Überlieferung berichteten Erzählung. In der Krippe liegt das neugeborene Kind, Engel dienen ihm und feiern es in Lobgesängen; die ganze Welt, Himmel und Erde, jegliche Kreatur, die Vögel des Himmels, alles jubiliert, jauchzt und frohlockt ob der Geburt des Weltheilandes. Von den umherliegenden Dörfern, Auen und Feldern kommen jubelnd die Hirten und Bauern herbeigeströmt und singen unter dem Klange ihrer ländlichen Instrumente fröhliche Lieder zu seinen Ehren. Ihre Freude wächst immer mehr, und schließlich macht sich ihr überquellender Jubel in dem Luft, wozu der Südländer und das Volk überall und immer im größten Taumel der Freude seine Zuflucht nimmt: im Tanz. So wird die ganze Messe zu einer Oper, und zwar zu einer Rossini'schen Oper: gerade so anmutig, graziös, von Lebenslust sprudelnd und überschäumend.

Aber damit ist denn doch noch nicht alles in der Messe liegende erschöpft; diese dramatische Auffassung der Messe deutet noch auf Tieferes, Ernsteres und Feierlicheres, als die leichtsinnige Rossini'sche Oper: auf das geistliche Volks-Schauspiel. Die Beziehung auf diese altehrwürdige Stammmutter kommt noch deutlicher zum Ausdruck, wenn man erfährt, daß bis vor etwa 30 Jahren noch mit der Musik dieser Messe ein feierlicher Aufzug der *pescatori* und *campagnuoli* verbunden war, die hier bei dieser Gelegenheit korporativ dem in der Krippe liegenden Heiland ihre Huldigung darbrachten. Wie mir von Eingeborenen berichtet wurde, wurde dieser uraltertümliche Gebrauch, bei dem das ganze Volk, und speziell die *campagnuoli* und *pescatori* in ihren jetzt bereits ungebräuchlichen Nationaltrachten und Festtags-Gewändern erschienen, vor ungefähr 30

oder 40 Jahren von der Kirche und dem Staat wegen der im Gefolge des Aufzuges sich anschließenden, häufigen, unziemlichen Ausschreitungen des Übermutes abgeschafft. Jedenfalls also deutet die Musik dieser Messe, verbunden mit den jetzt in Vergessenheit geratenen Aufzügen, unverkennbar auf seinerzeitige Herstammung aus dem geistlichen Volks-Schauspiel hin. Wir haben somit in den vorliegenden Musikstücken die letzten Reste uralter, slavisch-italienischer Weihnachts-Volks-Schauspiele und -Gesänge zu erblicken.

Schließlich ist die Messe noch in einer anderen Hinsicht interessant: als Illustration zur Geschichte des alten Kampfes zwischen Kirche und Volk um die Vorherrschaft des liturgischen (gregorianischen) Gesanges, beziehungsweise des geistlichen Volksliedes. Während bei uns, in Deutschland und Oesterreich, dieser durch das ganze Mittelalter und einen Teil der Neuzeit fortgesetzte Kampf bekanntlich mit einem Kompromisse endigte, der aber, wenn man unsere heutige Meß-Auffassung, die Einführung des streng cäcilianischen Styles und ähnliche Symptome berücksichtigt, denn doch eigentlich einen entschiedenen, gänzlichen Sieg des Klerus über das Volk und die Vertreibung des Volksliedes (im strengen Sinne des Wortes) aus der Kirche darstellt, hat im Süden, bei der ungleich stärkeren Lebhaftigkeit, Lebensfreude und unbezähmbaren Übermacht des Naturells des Volkes dieser theoretische Kompromiß praktisch eine ganz andere Bedeutung als bei uns Nordländern, und ist demgemäß das Bild, das sich uns bietet, ein ganz anderes: hier steht das unverfälschte, treuherzige, schalkhafte, naiv lustige und selbst übermütige Volkslied dem ernsten, liturgischen Gesange als gänzlich gleichberechtigt, ja — was die räumliche Ausdehnung anbelangt — sogar überlegen gegenüber. Der Volksgesang ist hier nicht das Aschenbrödel, das analog dem Satze »*mulier taceat in ecclesia*« rauh aus der Kirche hinaus vor das Tor, auf Wiese und Feld, verwiesen wird, oder, wenn man es schon gnädig aus Erbarmen im heiligen Raum duldet, doch als ein eben nur geduldeter, recht- und ehrloser Wechselbalg sich scheu in den letzten Winkel an die Mauer drücken muß, sondern er ist der freie, stolze Schiffer, der von dem Bord seines Schiffes stracks und frank in die Kirche schreitet, um dort seinem Gott für die glückliche Errettung aus einer Gefahr zu danken, oder er ist das harmlos fröhliche, unschuldige, kindliche junge Mädchen, das halb schelmisch neugierig, halb scheu andachtsvoll in das mystische Dämmerdunkel des geheiligten Raumes tritt, um da, im frommen Gebete vor dem Altar hingegossen, der schönen, lächelnden, jungen Madonna mit dem reizenden Kinde ihre unschuldigen Sünden zu beichten, etwa wie die jüngere, kaum dem Kindesalter entwachsene Schwester der älteren, die als junge Frau schon mehr Erfahrung im Leben besitzt, ihre kindlichen Sorgen und Schmerzen klagt.

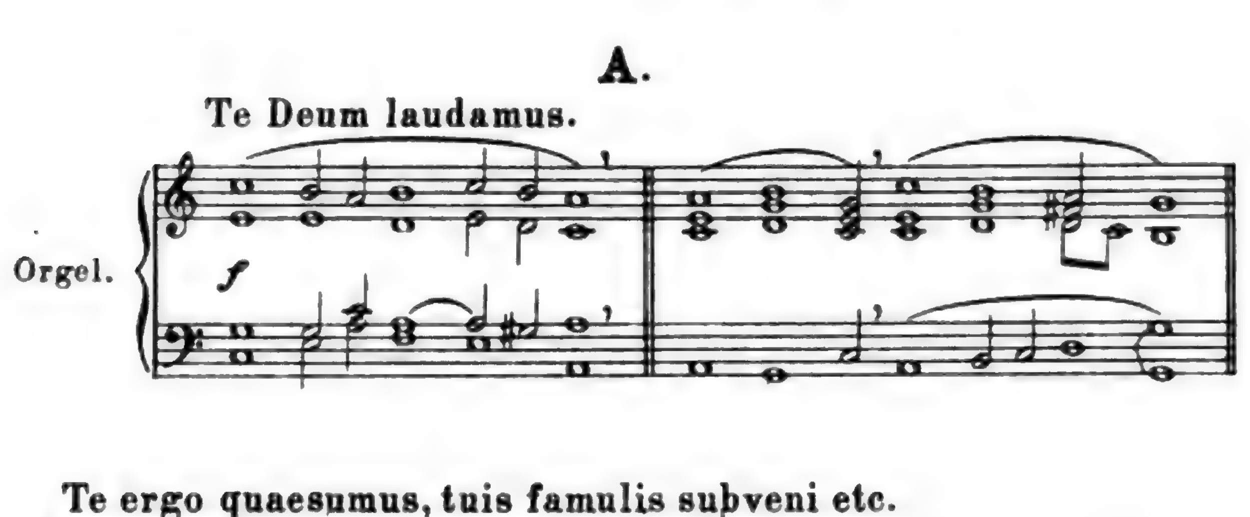
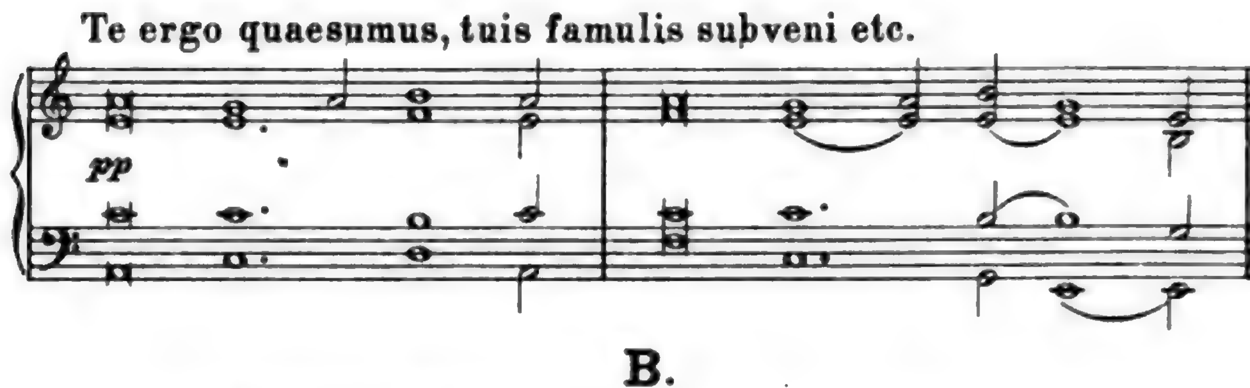
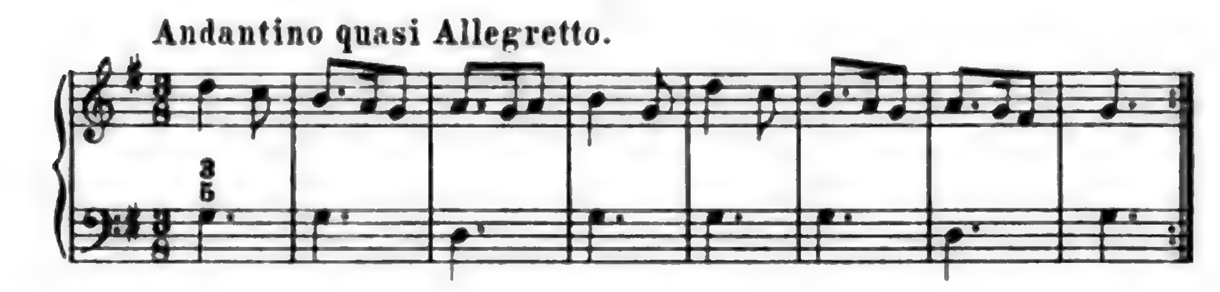
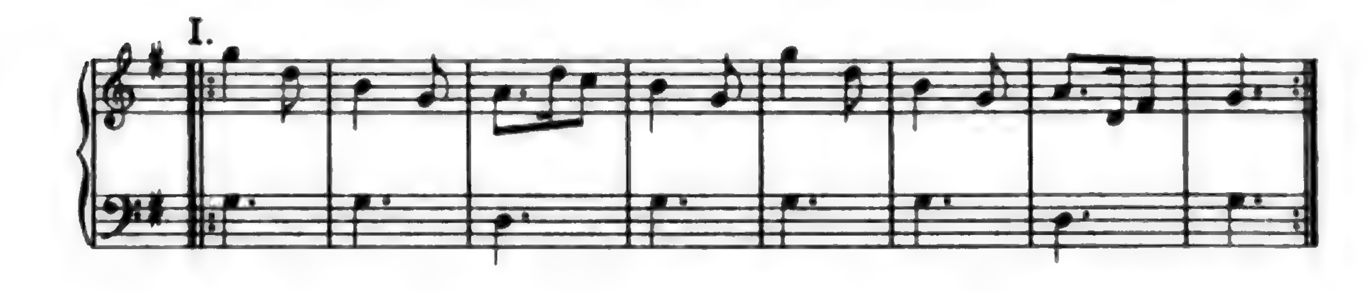
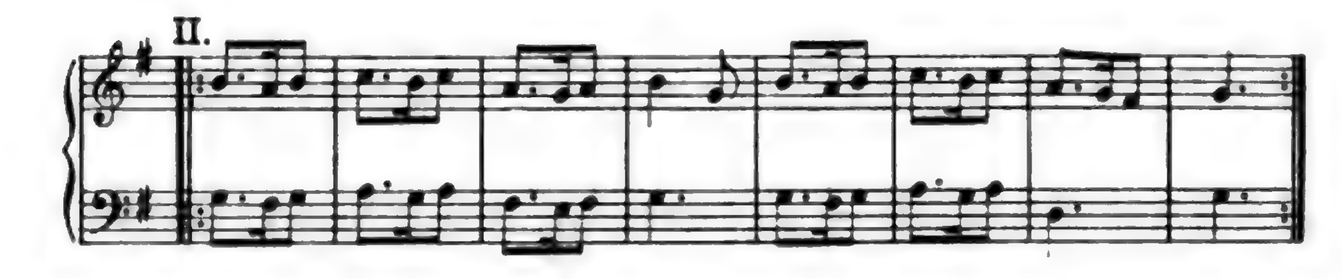
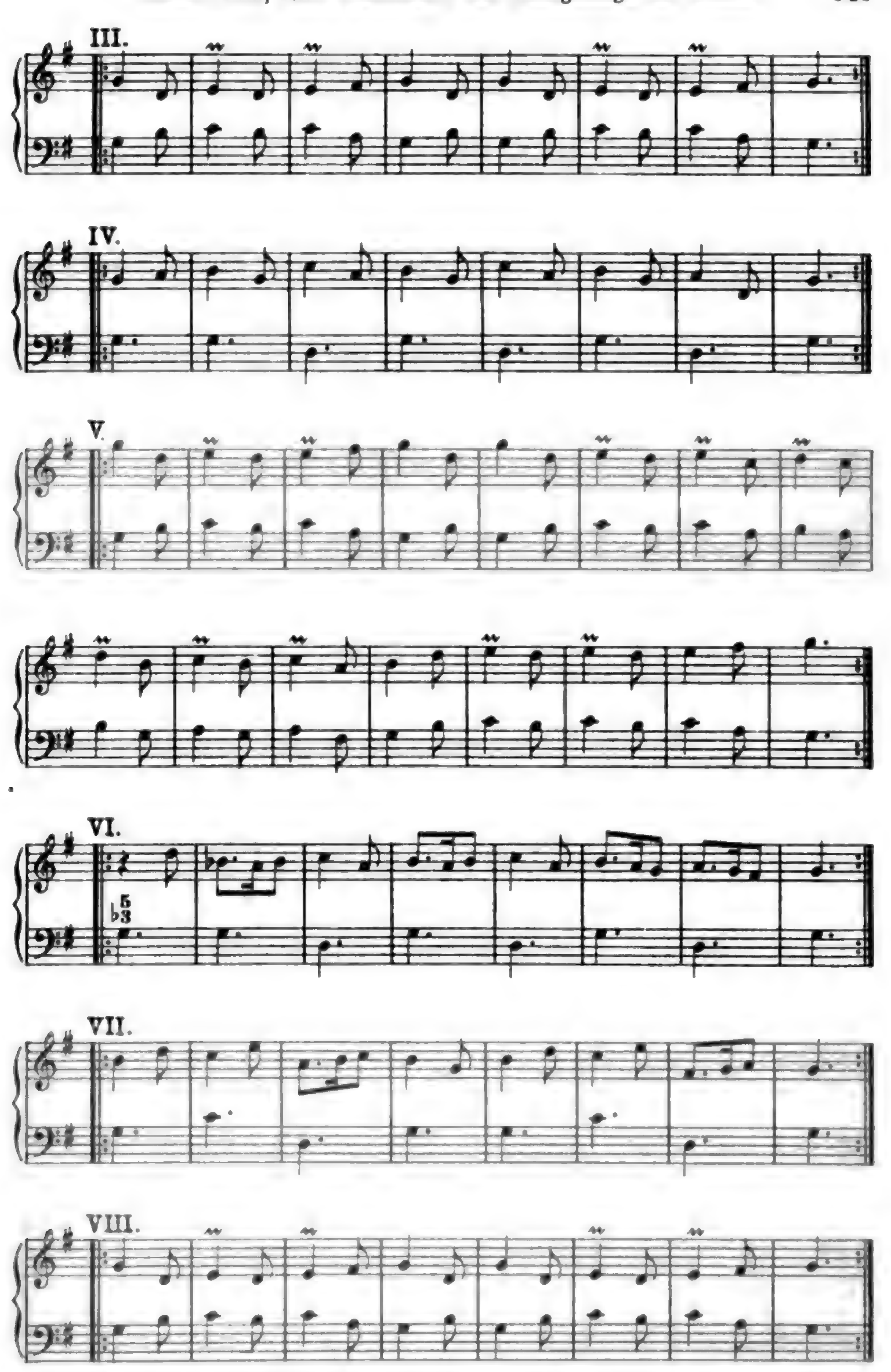
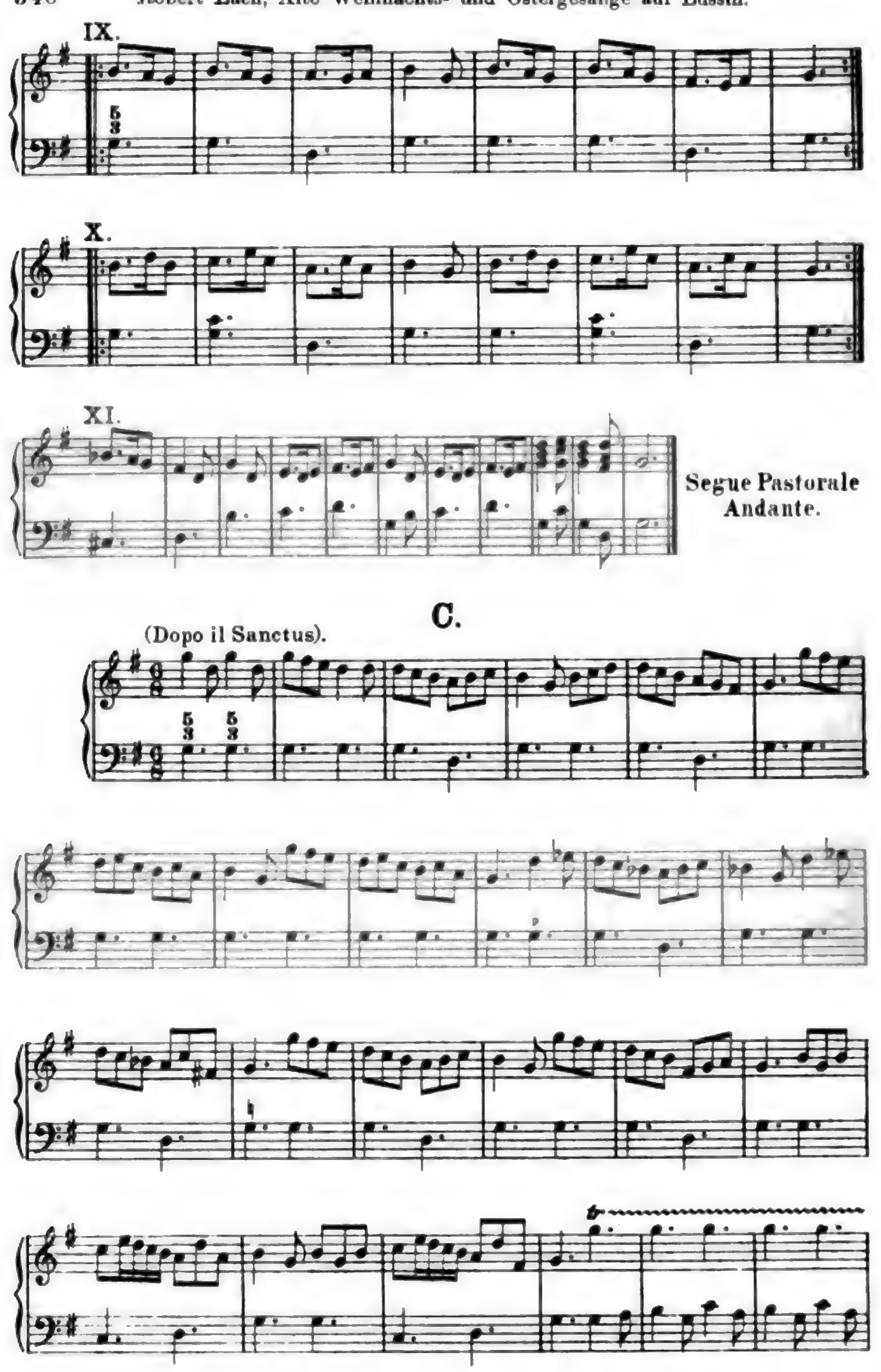
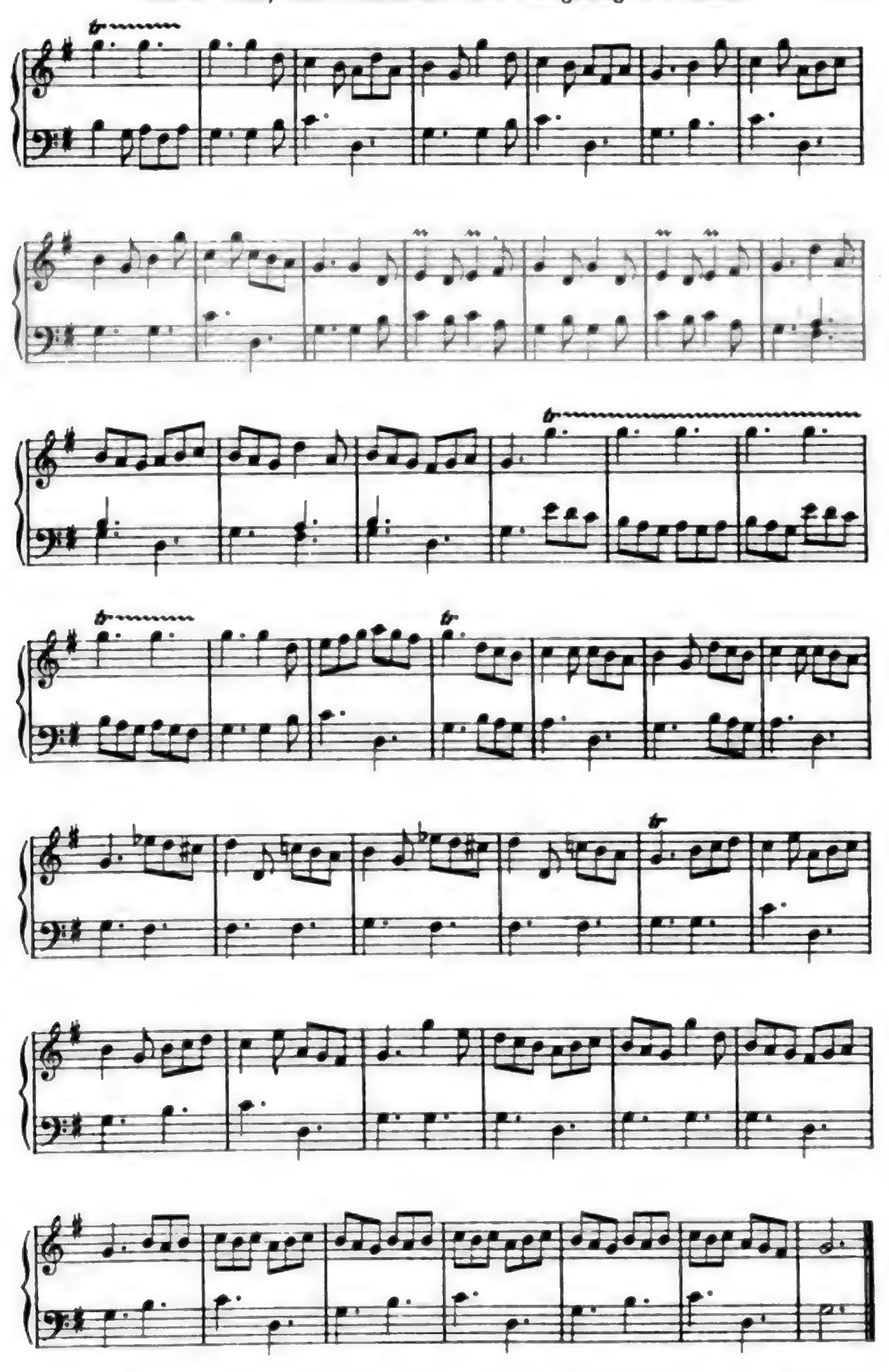
Digitized by Google

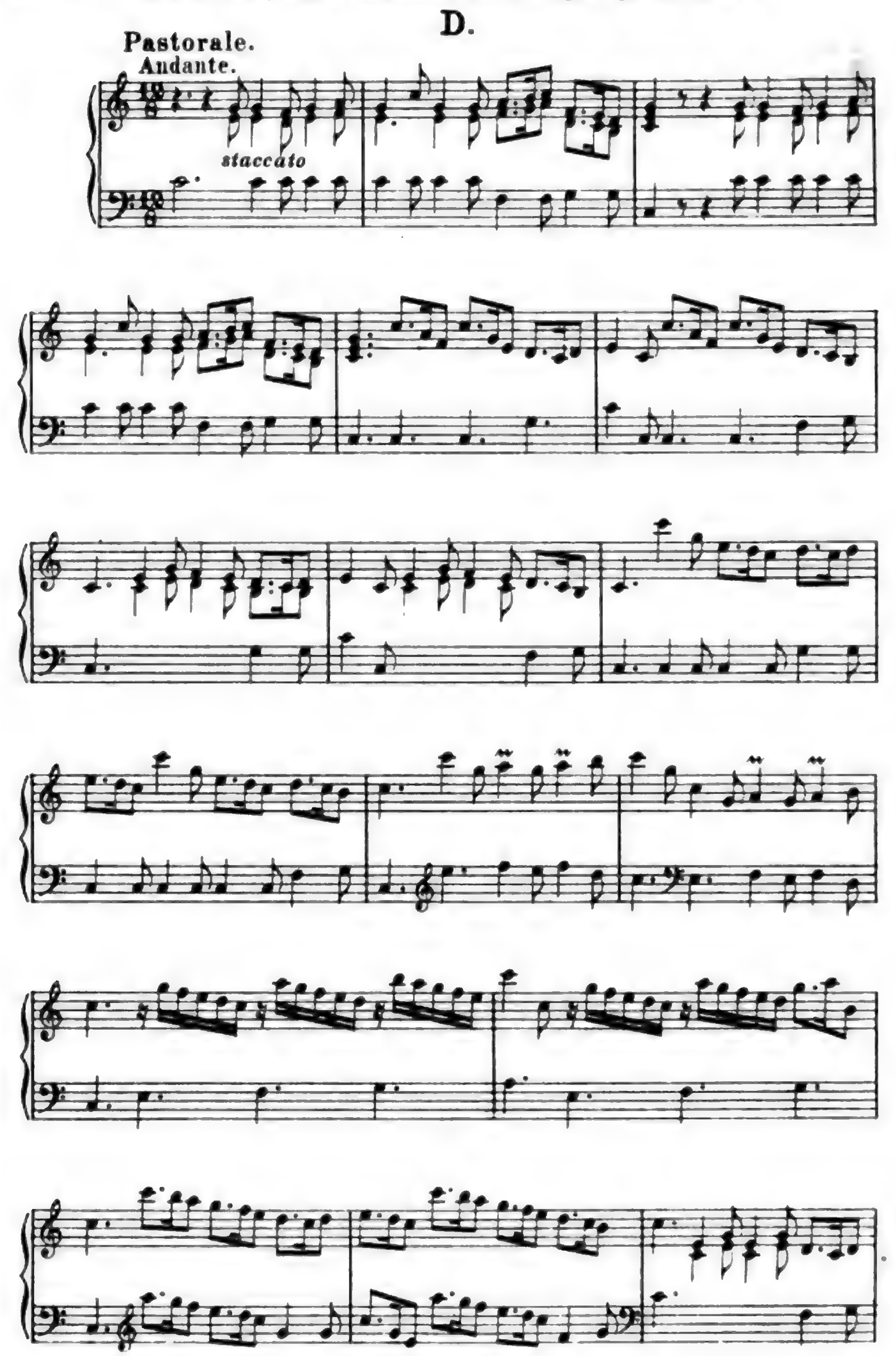
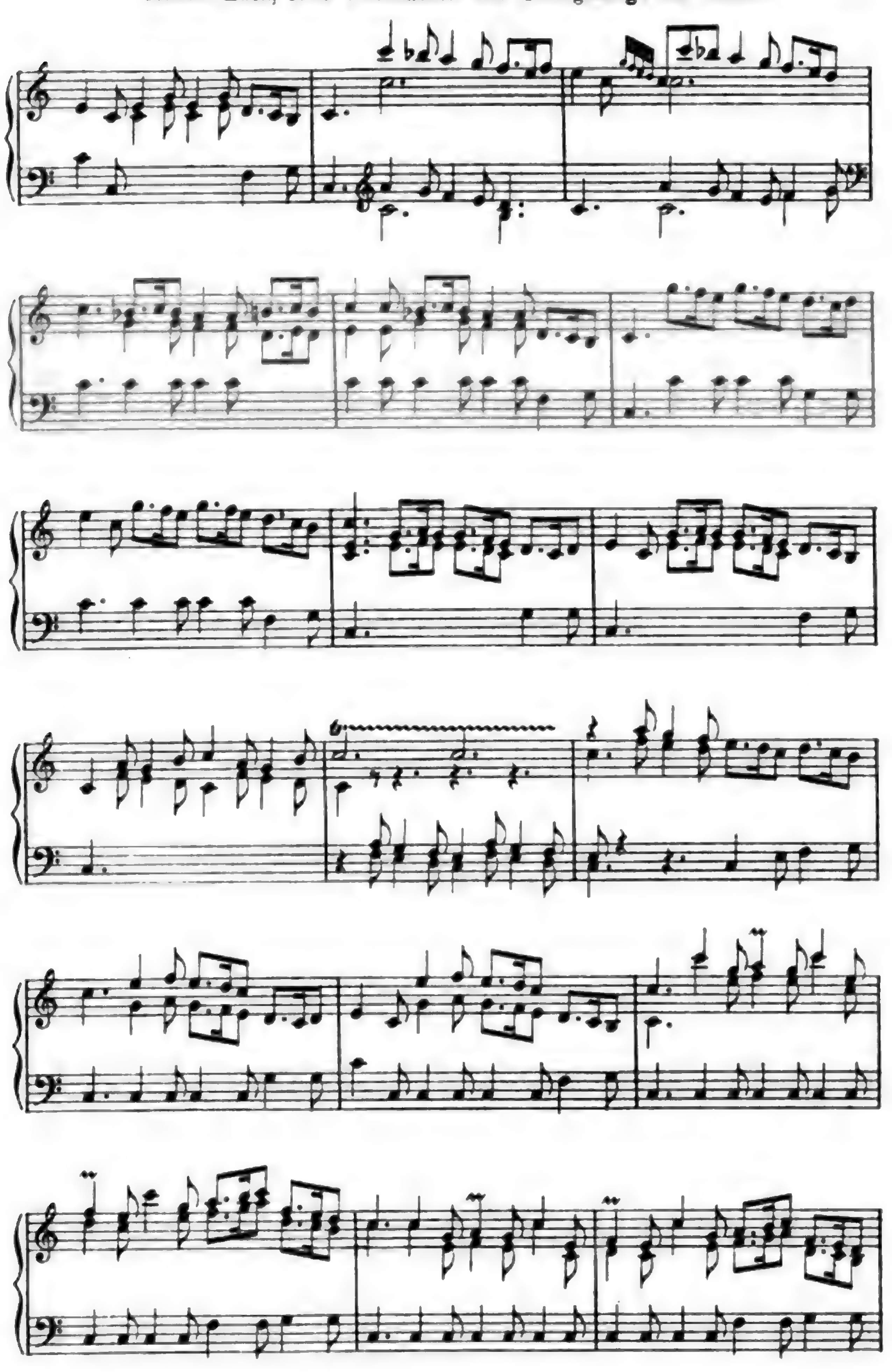
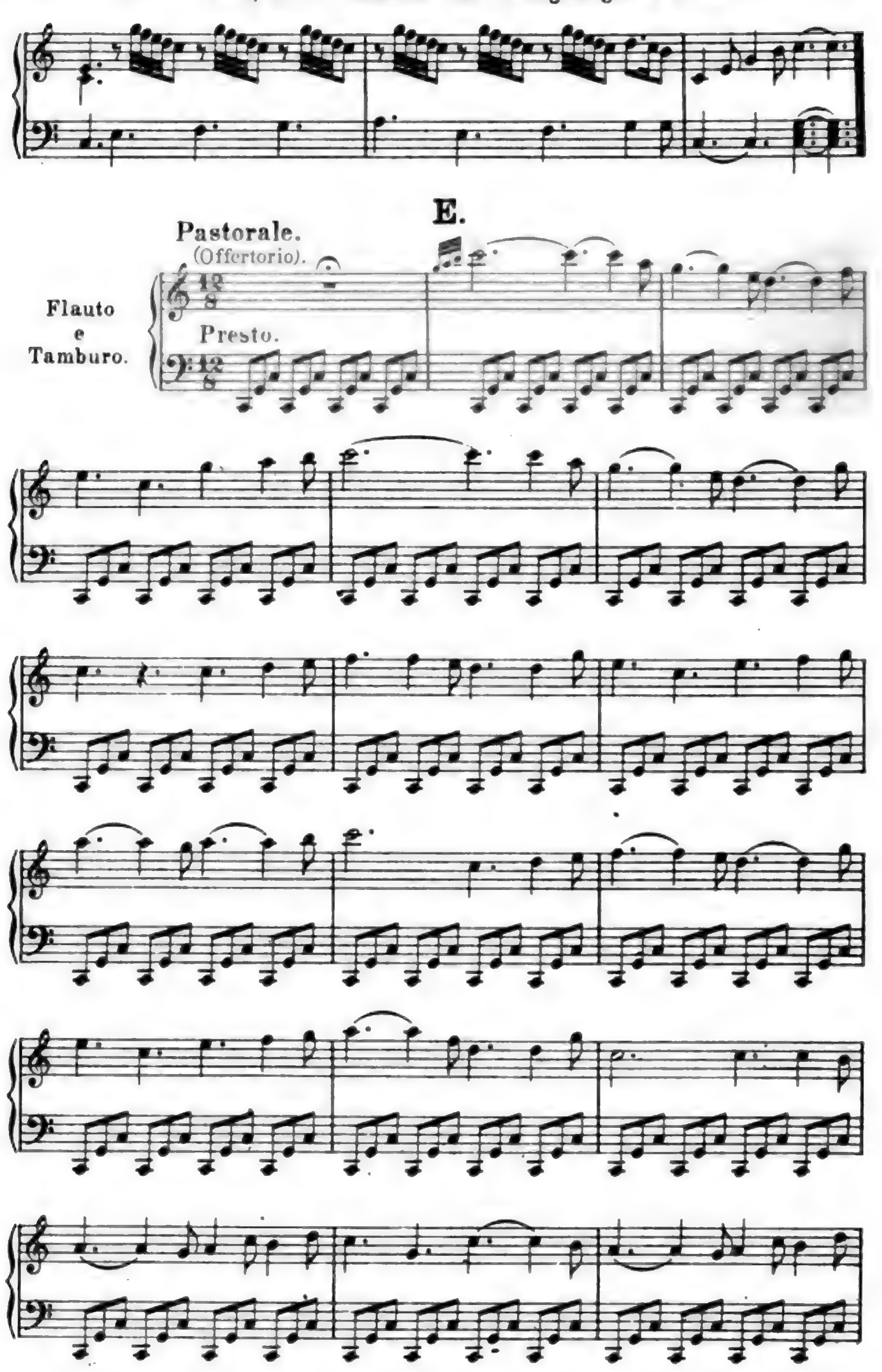
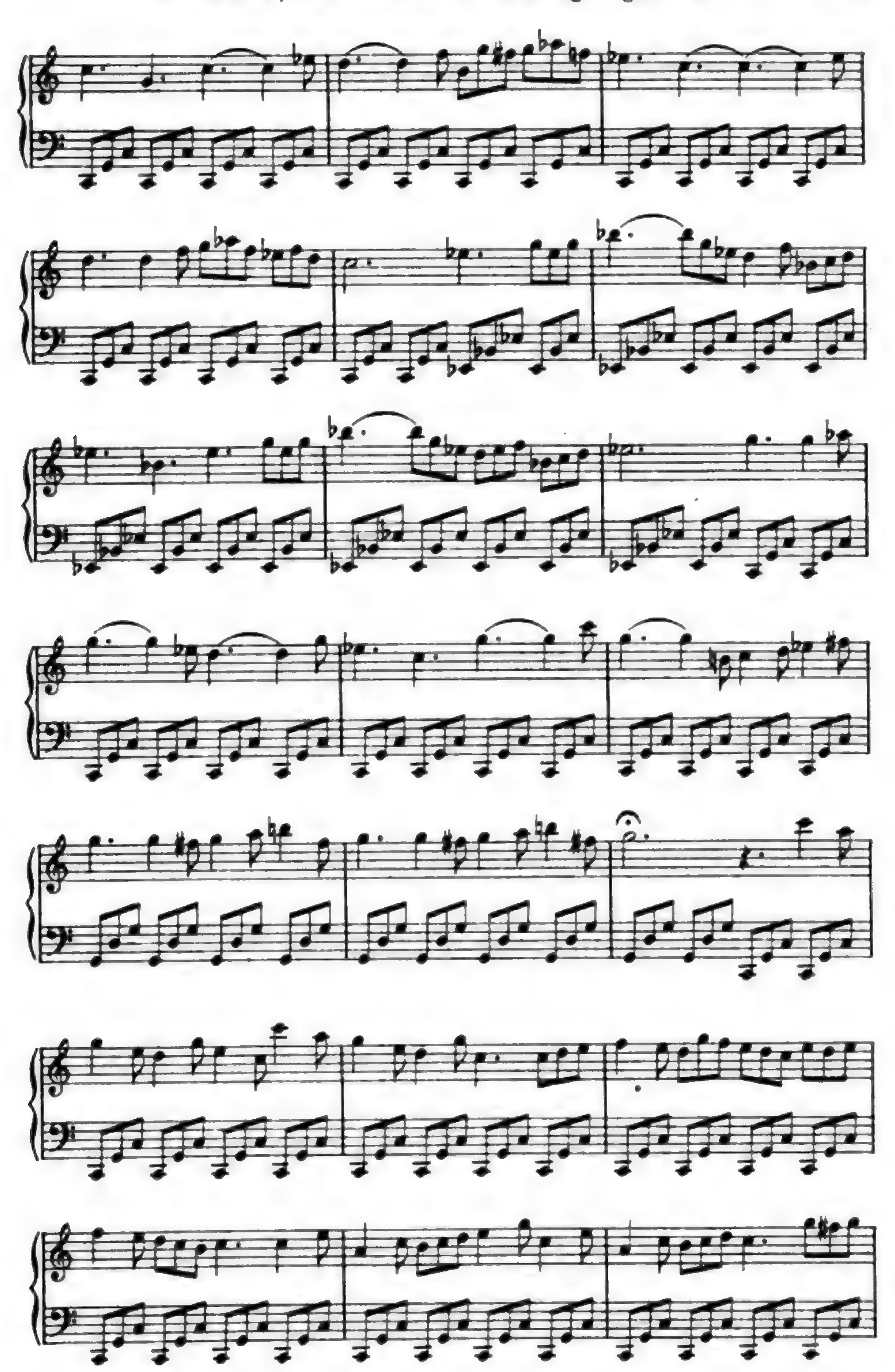
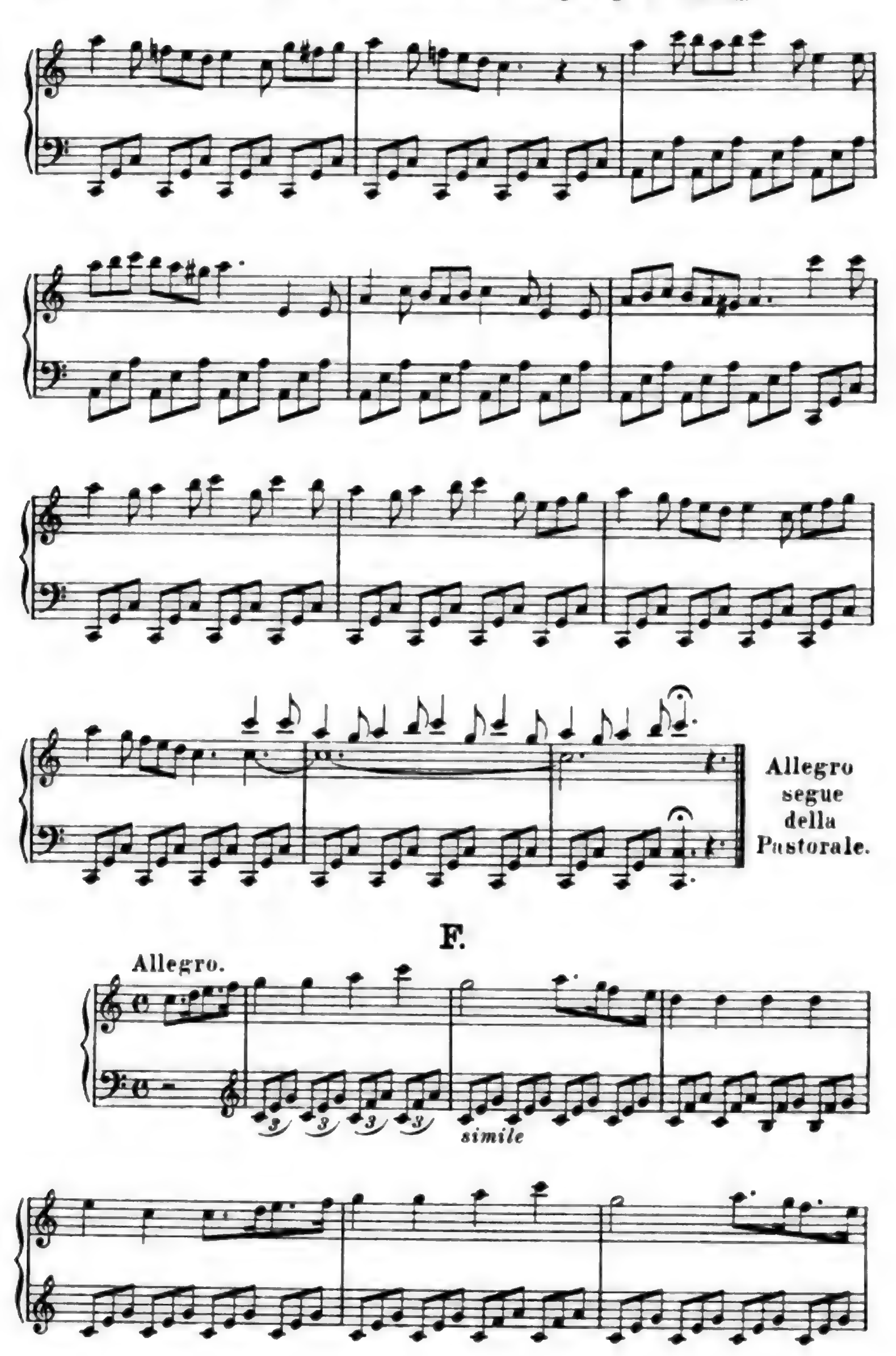
Zum Schlusse füge ich (in Beilage K) die Niederschrift einiger alter *falsibordoni* bei, die hier in der Osterwoche gesungen werden, und zwar der unter b) angeführte am Charfreitage nachmittags bei einer aus der Kirche durch die Stadt ziehenden Prozession vom Volke zu den Worten einer uralten, kroatischen Gebetsformel gesungen (oder vielmehr rezitiert), während der unter a) notierte vom Chor in der Kirche vor Beginn der Prozession vorgetragen wird; der unter c) wiedergegebene endlich wird zu den in den letzten Wochen vor Ostern in der Vesper abgehaltenen Litaneien gesungen. Sämtliche *falsibordoni* wurden, wie mir der Kapellmeister und der Pfarrer, Don Antonio, versicherten, noch zur Zeit der Venetianer-Herrschaft eingeführt, und zwar die beiden letzten aus Padua, der erste aus Venedig; es sollen auch hierüber Chronik-Aufzeichnungen mit der Angabe des Jahres, in dem diese Gesänge importiert wurden, bestehen. Die als Brevis ¤ notierten Töne stellen jene dar, auf welchen die Rezitation längere Zeit verweilt. Die Wirkung namentlich des unter b) notierten Gesanges ist eine tief melancholische, düster ernste.

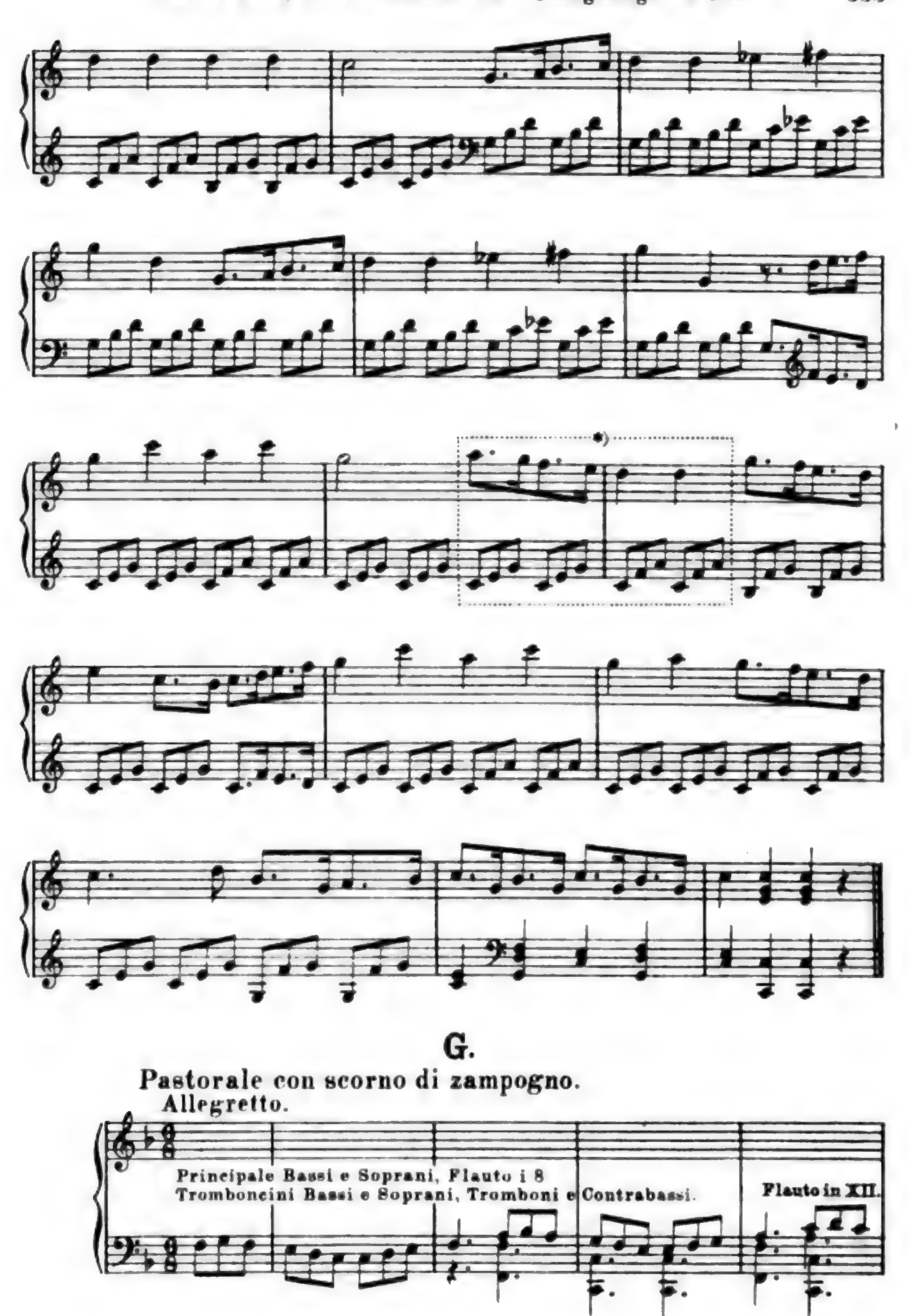
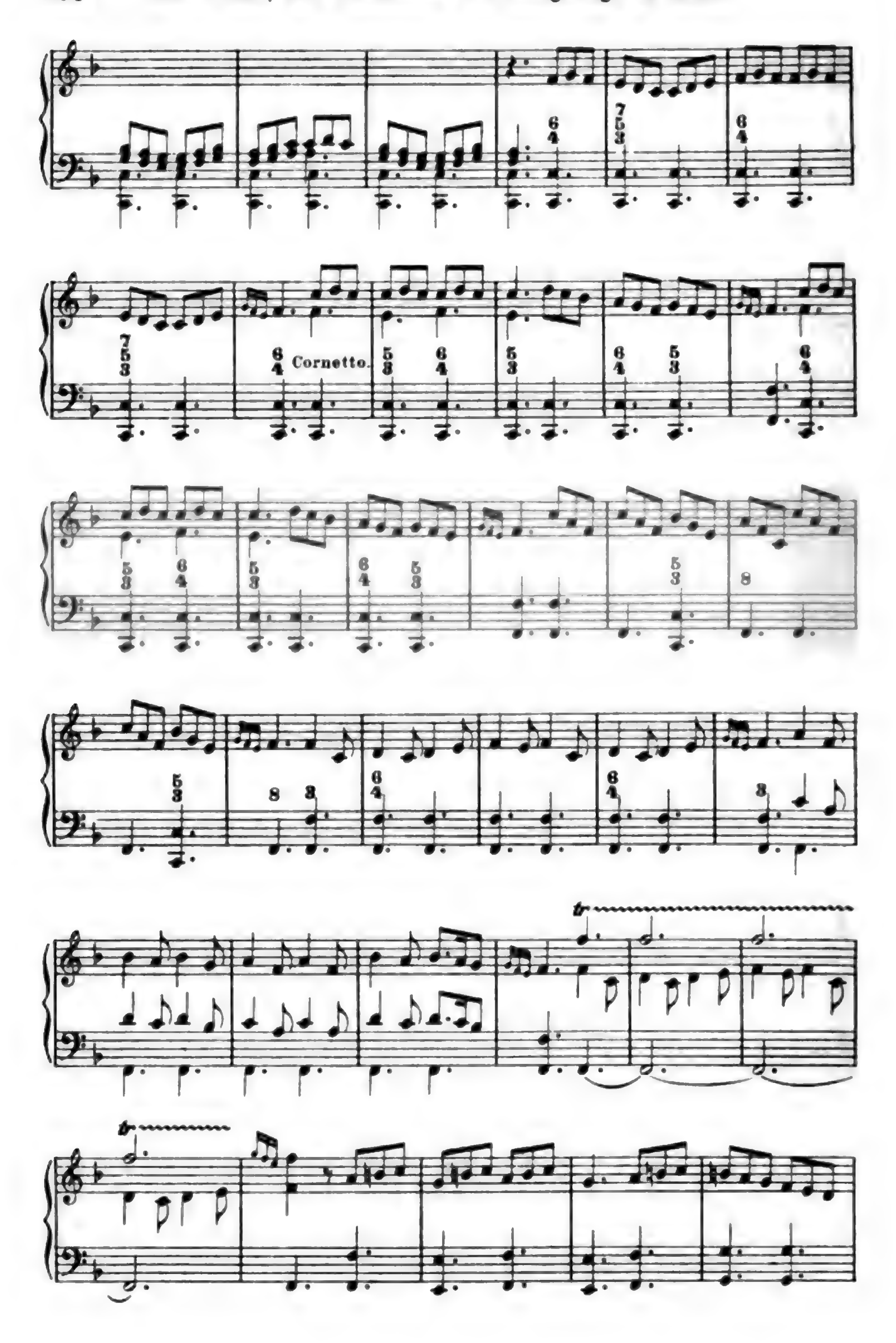
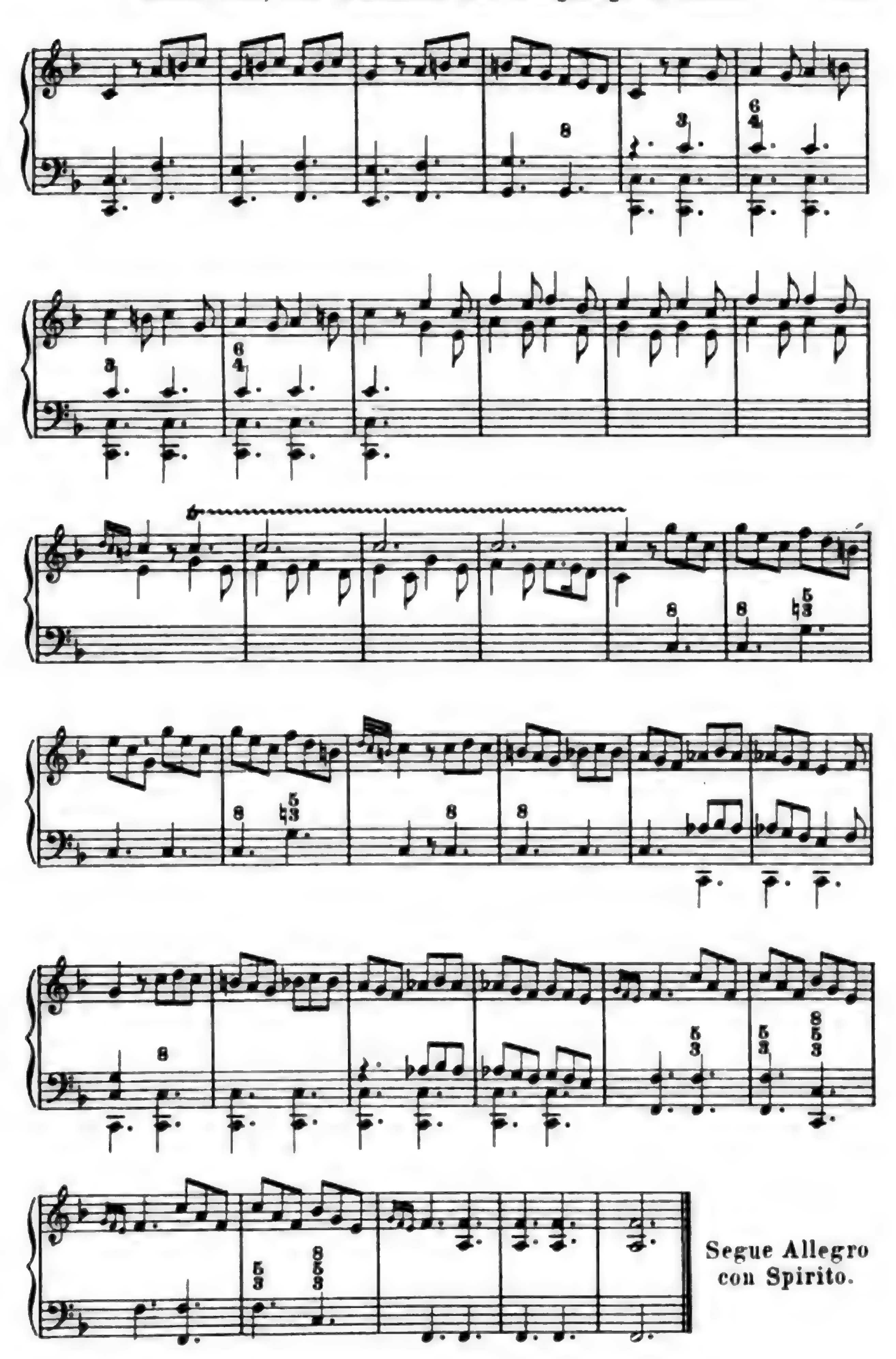
Digitized by Google

Musikbeilage

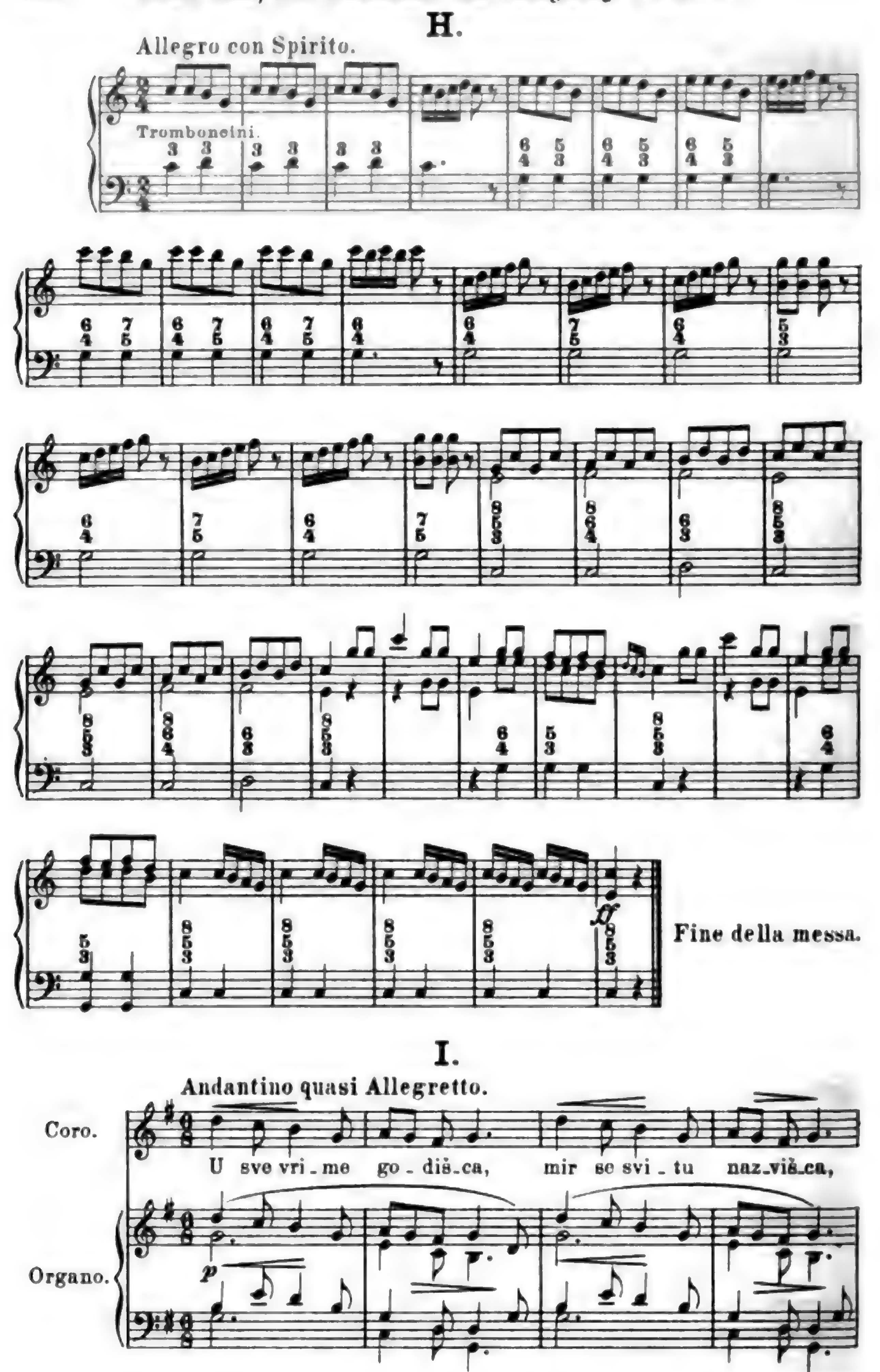
zu „Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin."

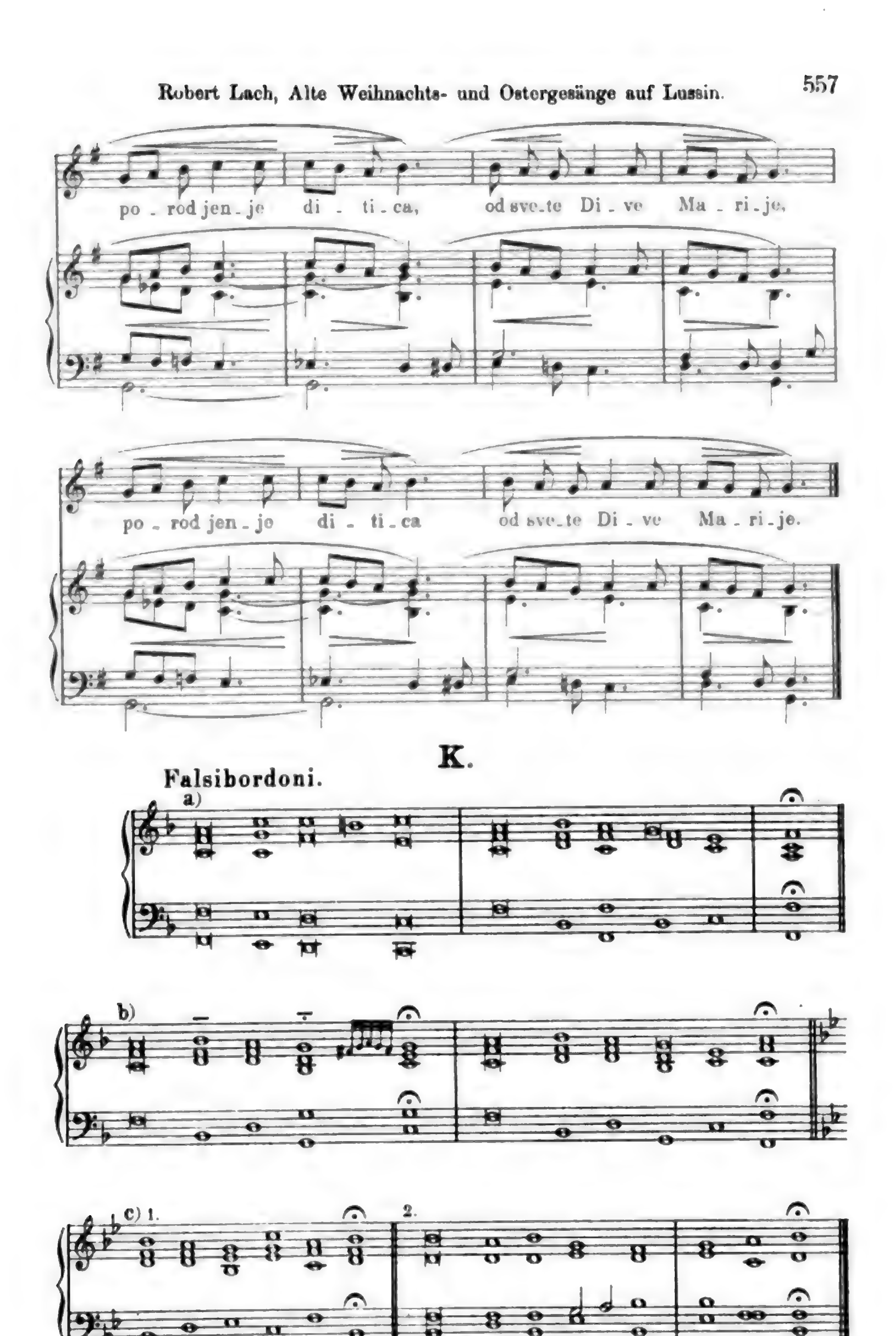
A.

B.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

tr
tr
tr
tr
tr

D.

Digitized by Google

Digitized by Google

E.
Pastorale.
(Offertorio).
Flauto e Tamburo.
Presto.



Digitized by Google

*) Die eingeklammerte Stelle fehlt im Manuskript, ist jedoch durch den symmetrischen Bau der Melodie bedingt und jedenfalls nur aus Versehen des Schreibers ausgeblieben.

Cornetto.

Digitized by Google

H.



Digitized by Google

Digitized by Google

Die dorische Tonart als Grundskala der griechischen Notenschrift

von

Hugo Riemann.

(Leipzig.)

Seit fast gleichzeitig im Jahre 1847 Friedrich Bellermann (»Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen«) und Karl Fortlage (»Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt«) bei der Analyse des griechischen Notensystems zu dem Schlusse kamen, daß die Grundskala dieses Systems, die Folge der weder als erhöht, noch als erniedrigt vorgestellten Töne eine hypolydische *F G A H C D E F* sei, hat sich eine Form der Übertragung der auf uns gekommenen Überreste griechischer Musik festgesetzt, in der die Haupttonart der Griechen, die dorische als B-moll erscheint, also als eine Tonart mit 5 Been. Angesichts der Rolle, welche die dorische Tonart in sämtlichen Traktaten der alten Theoretiker spielt, muß aber ein solches Ergebnis entschieden befremden, zumal eine verhältnismäßig späte Entstehung der hypolydischen Tonart durch Aussagen alter Schriftsteller belegt ist. Ich will hier nicht den ganzen Apparat beibringen; es genüge darauf hinzuweisen, daß nach der ausdrücklichen Aussage des Aristides Quintilian (I, 24) einzig und allein die dorische Tonart in ihrem ganzen Umfange von zwei Oktaven gesungen wurde, daß Ptolemäus in seinen Tabellen der Transpositionsskalen (II, 11) durchaus als Tiefengrenze den dorischen Proslambanomenos und als Höhengrenze die dorische Nete hyperboläon festhält und zum Beispiel das eine Quarte höher als das Dorische stehende Mixolydisch oben mit der dorischen Nete endet, welche doch erst die Nete diezeugmenon des Mixolydischen ist, und dafür den drei Stufen unterhalb des mixolydischen Proslambanomenos, welche das dorische zweioktavige System enthält, die Namen zuteilt, welche ihnen zwei Oktaven höher zukämen. Besondere Beweiskraft für die Bedeutung des Dorischen als Hauptonart hat auch das übereinstimmend bei Aristides und bei Kleonides sich findende zweifellos auf Aristoxenos selbst zurückgehende ›Δώριος εἷς‹ gegenüber der Doppelgestalt des Phrygischen, Lydischen und Mixolydischen als hoch und tief.

Wenn überall, wo von Mese, Nete, Hypate, Lichanos u. s. w. ohne weiteren Zusatz die Rede ist, die Stufen der dorisch gestimmten Oktave gemeint sind, wenn Aristoxenos (Seite 46) ausdrücklich die Lehre von den Tongeschlechtern an Tetrachorde, des Baues anknüpft, wie er zwischen

Digitized by Google

Mese und Hypate (der dorischen Oktave) sich findet, so muß es doch höchst seltsam erscheinen, daß der griechischen Notenschrift als Grundskala die hypolydische Stimmung zugeschrieben werden kann, und es drängt sich uns zunächst die Frage auf: Warum betrachten Bellermann und Fortlage die hypolydische Stimmung als diejenige ohne Transposition, ohne ♯ oder ♭?

Bellermann sowohl wie Fortlage erkennen klar die Gruppierung der Zeichen der griechischen Notenschrift zu je dreien, auf welche zuerst die unverkennbare Verwendung desselben Zeichens der Instrumental-Notenschrift in dreierlei Lage für der Tonhöhe nach engbenachbarte Töne (⌐ ⌄ ⌐, ⊃ ⌣ ⊂ u. s. w.) aufmerksam machte und welche für die Singnotenschrift die Pykna der enharmonischen und chromatischen Skalen (wenigstens der älteren) in den Alypischen Tabellen bestätigen. Das den mitteleren Kern des Gesamtumfanges des griechischen Notensystems bildende intakte Alphabet der Singnotenschrift:

ΑΒΓ | ΔΕΖ | ΗΘΙ | ΚΛΜ | ΝΞΟ | ΠΡC | ΤΥΦ | ΧΨΩ

wies zweifellos auf das von ihm umspannte Tongebiet als das wichtigste, als die Mittellage allgemeiner Singbarkeit hin; der Rest der Noten fügt oben und unten je eine weitere Oktave an. Die Veränderlichkeit der Bedeutung der beiden ersten Zeichen dieser Triaden in den drei Tongeschlechtern (der älteren Stimmungen) deutete auf eine besondere Wichtigkeit der dritten Zeichen, welche als Barypykna stets ihre Bedeutung festhalten. Sowohl Bellermann als Fortlage stellten daher den Tonabstand dieser dritten Zeichen von einander aus den Alypischen Tabellen fest und fanden:

Γ Ζ Ι Μ Ο C Φ Ω entsprechend *F E D C H A G F*
1/2 1/1 1/1 1/2 1/1 1/1 1/1 — 1/2 1/1 1/1 1/2 1/1 1/1 1/1

Damit war die hypolydische Oktavengattung als die allen Transpositionen zum Ausgang dienende Stimmung der Mitteloktave erwiesen.

Ist diese Beweisführung stichhaltig? besser: Ist es wirklich unmöglich, für das Dorische, die Stimmung, in welcher allein nach Ptolemäus Thesis und Dynamis zusammenfallen, in ähnlicher Weise eine grundlegende Bedeutung zu erweisen? Denn soviel ist wohl einleuchtend, daß, falls dies doch möglich sein sollte, Bellermann's und Fortlage's Erklärung ohne weiteres fallen gelassen werden müßte, da eine in der griechischen Theorie eine so untergeordnete Rolle spielende Skala wie die hypolydische dann gegenüber der dorischen gar nicht ernsthaft in Frage kommen könnte.

Zunächst ist gegen die Bellermann-Fortlage'sche Grundskala einzuwenden, daß eine Skala, welche die Tonzeichen *Γ Ζ Ι Μ Ο C Φ Ω* vereint, weder in den Alypischen Tabellen, noch in den erhaltenen Kom-

Digitized by Google

positionen nachweisbar ist. Ein Halbtonverhältnis, das durch zwei Tonzeichen ausgedrückt würde, zwischen denen das Gesamtsystem zwei weitere aufweist, kennt die Praxis der griechischen Notenschrift, wenigstens für die älteren Skalen nicht. Anstatt *Γ Z* und *M O* gebraucht dieselbe vielmehr im diatonischen und chromatischen Geschlecht stets *E Z* und *Ξ O*, im enharmonischen *Δ Z* und *N O* für den Halbton. Allerdings ist aber trotzdem richtig, daß *Z* gegenüber *Γ* und *O* gegenüber *M* einen einen Halbton tieferen Ton bedeutet, aber nicht in derselben Skala, sondern in verschiedenen. Nur die sechs jüngeren Skalen (Jastisch und Äolisch mit ihren Hypo- und Hypertonarten) kennen für das enharmonische Tongeschlecht den (gespaltenen) Halbton ausgedrückt durch Zeichen, die zwischen sich Raum für zwei weitere lassen, aber nicht zwischen dritten, sondern zwischen e r s t e n Zeichen der obigen Tripelgruppen zum Beispiel *Δ H*, *N Π*, *Π T*, *T X*. Die etwas umständliche Erklärung dafür gebe ich weiterhin.

Bellermann sowohl als Fortlage haben den Schlüssel für das Verständnis des ganzen Systems, den die Pykna-Notierungen so willig an die Hand gaben, zu früh fallen lassen. Vergleicht man die einzelnen Skalen der Alypischen Tabellen sorgfältig miteinander, so ergibt sich doch eine von Bellermann und Fortlage übersehene Möglichkeit mit genau derselben Evidenz — vielleicht sogar mit stärkerer — die dorische Stimmung als Grundskala des griechischen Notensystems zu erweisen. Freilich muß man dabei etwas anders zu Werke gehen als die beiden Gelehrten getan. Es bedarf als Ausgangspunkt nichts weiter als der Annahme, daß das Dorische die eigentliche Stammskala sein m u ß und weiter allerdings der Zugrundelegung des enharmonischen Tongeschlechts, auf welches unverkennbar das uns allein überkommene vollständig entwickelte Notensystem der Griechen berechnet ist. Da wir sowohl aus P t o l e m ä u s als aus den erhaltenen Musikresten wissen, daß die enharmonischen Pykna keineswegs die Benutzung der diatonischen Lichanoi bezw. Paraneten ausschlossen (nur auf der Kithara war das im allgemeinen der Fall), so werden wir im Interesse leichterer Übersichtlichkeit trotz der enharmonischen Pykna die Stufen der diatonischen Skala vollzählig ins Auge fassen. Die Alypischen Tabellen erweisen für die Zeichen der Mitteloktave der dorischen Tonart die Tonbedeutung:

ges' ⎧ *A* Paranete hyperbolaeon enharm. . . . . . *f'*
ges' ⎨ *B* Trite hyperbolaeon (diat., chrom. . . . . *f'*
f' ⎩ *Γ* Nete diezeugmenon . . . . *e'*
es' *H* Paranete diezeugmenon diat. . . . . *d'*
des' ⎧ *K* Paranete diezeugmenon enharm. . . . . *c'*
des' ⎨ *Λ* Trite diezeugmenon (diat., chrom. . . . *c'*
c' ⎩ *M* Paramese . . . . *h*
b *Π* Mese . . . . *a*

Digitized by Google

as	*T*	Lichanos meson diat.	*g*
ges	*X*	Lichanos meson enharm.	*f*
ges	*Ψ*	Parhypate meson (diat., chrom.)	*f*
f	*Ω*	Hypate meson	*e*

Ich habe die Tonbedeutung der Zeichen rechts daneben geschrieben, wie ich sie annehme; links steht die Deutung Bellermann's und Fortlage's. Vorausgesetzt, daß sich von hier aus alles weitere glatt ableiten läßt, wird schwerlich jemand etwas einzuwenden haben, wenn ich behaupte, daß über das Alphabet von *A* bis *Ω* in einer überaus zweckmäßigen Weise disponiert ist, um die dorische Skala

e' d' c' h a g f e

bedeutsam als Grundskala heraustreten zu lassen; daß auch die obere Oktave des Finaltones *e* noch über sich den für die antike Schlußbildung so unentbehrlichen Oberleitton (des *suprasemitonium modi*) hat, muß sogar als ganz besonders wichtig erscheinen. Die Frage ist daher nur, ob die anderen Skalen sich ohne Zwang aus dieser als Transpositionen nach einfachen Gesichtspunkten ableiten lassen. Ich will die Leser nicht unnötig hinhalten, zumal ja diejenigen, welche meine Studie »Notenschrift und Notendruck« kennen, nichts Neues erfahren werden; da dieselbe aber nicht im Buchhandel ist und mein Lexikon sowohl wie der Katechismus der Musikgeschichte (2. Auflage) die Erklärung nur skizzieren, so wird man, angesichts der noch immer allgemein festgehaltenen Übertragung der griechischen Musikreste nach Bellermann'schen beziehungweise Fortlage'schen Prinzipien, es nicht für überflüssig halten, die Frage einmal an dieser Stelle ernstlich zum Austrag gebracht zu sehen. Wie gesagt, ich will aber kurz sein und gleich verraten, worauf das Ganze hinausläuft.

Wir wissen, daß die Kithara, das höchststehende Musikinstrument der Griechen, dauernd eine sehr beschränkte Saitenzahl gehabt hat (selbst in der römischen Kaiserzeit blieben 11 Saiten das normale Maximum), daß daher das Spielen in verschiedenen Tonarten in der Hauptsache auf eine besondere Einstimmung vor Beginn des Spieles angewiesen war. Lange Zeit betrug der Umfang nicht mehr als eine Oktave — sagen wir direkt: von *e—e'* diatonisch, entsprechend unserer Grundskala, mit alleiniger Einschaltung einer besonderen chromatischen Saite für *b*, also:

e' d' c' h b a g f e.

Erst durch den berühmten Virtuosen Timotheos von Milet (im 4. Jhrh. v. Chr.) soll die zehnte Saite (*f*) und durch Jon von Chios nicht viel später die elfte Saite (*g*) hinzugefügt worden sein. Vor Timotheos war also ohne Umstimmen nur das Spiel in zwei Tonarten möglich (*e—e* mit *h* = Dorisch, oder *e—e* mit *b* = Mixolydisch). Die Kithara-Virtuosen

Digitized by Google

brachten aber an Stelle des Spiels in der Originalstimmung allmählich immer mehr das in Transpositionen in Aufnahme, welche durch Höherstimmung einzelner Saiten erzielt wurden. Diese Höherstimmung erfolgte in der Reihenfolge der Töne *f*, *c*, *g*, *d*; *a* brauchte nicht höher gestimmt zu werden, da man früh die enharmonische Identität des *b* (der Trite synemmenon) mit *ais* begriff. Von dem Moment ab, wo aber diese Mitverwendbarkeit des *b* in transponierten Tonarten erkannt wurde, setzte sich der Gebrauch der Stimmung mit 4 ♯ fest (Lydisch), der zur römischen Kaiserzeit allgemein gewesen zu sein scheint. Eine in mehreren Handschriften (in Paris, im Escurial und in München) erhaltene Anweisung zum Stimmen der Kithara, die »κοινὴ ἁρμασία«, zuerst mitgeteilt von A. J. H. Vincent (Notices sur trois manuscrits relatifs à la musique, 1847), auch bei K. v. Jan, Scriptores 421, erschließt mit ihrer auffälligen Benennung der Saiten (mit beigefügten griechischen Noten) die ganze Entwickelungsgeschichte der Kithara und gibt auch den Schlüssel für gewisse rätselhafte Mitteilungen des Ptolemäus über die Kitharistik seiner Zeit. Liest man auf meine Weise die Notenzeichen (also mit Zugrundelegung des Dorischen als Grundskala), so ergeben sich für die 11 Saiten der Kithara folgende Tonhöhen und Benennungen:

1.	Proslambanomenos	*cis*.
2.	Diapemptos	*fis*.
3.	Hypate	*gis*.
4.	Parhypate	*a*.
5.	Chromatike	*ais* (*b*).
6.	Diatonos	*h*.
7.	Mese	*cis'*.
8.	Paramesos	*dis'*.
9.	Trite	*e'*.
10.	Synemmenon	*fis'*.
11.	Nete	*gis'*.

Das Rätsel dieser Skala löst sich einfach genug dahin auf, daß dieselbe die dorische Mitteloktave von der obersten Seite der Kithara aus, der von Jon hinzugefügten *g*-Saite, vorstellt. Sie beweist, daß die Kitharisten der späteren Zeit sich derart auf das Spielen in glänzenden höher liegenden Tonarten gewendet haben, daß sie sogar die Namen der Saiten verschoben. An die Stelle der Nete *e* trat, als Timotheus die 10. Saite einführte, die Nete *f* oder vielmehr wahrscheinlich gleich *fis*, und als Jon noch die 11. Saite oben anfügte, wurde eben diese (nämlich *g* oder vielmehr *gis*) die Nete. Es ist schon früher aufgefallen, daß die Instrumentalnotenzeichen der Nete diezeugmenon des Dorischen (*e'*), Phrygischen (*fis'*) und Lydischen (*gis'*) offenbar Umlegungen eines und desselben

Digitized by Google

Zeichens sind (N Z И), welche zweifellos ehedem zur Bezeichnung eines Pyknon zusammengehörten. Wir können daher mit großer Wahrscheinlichkeit schließen, daß von der ursprünglichen Stimmung der neunsaitigen Kithara aus:

e f g a b h c' d' e'

zunächst die durch successive Umstimmung von *f*, *c*, *g* und *d* sich ergebenden Tonarten Hypodorisch, Phrygisch, Hypophrygisch und Lydisch ausschließlich in der Form zur Anwendung kamen, welche sich zwischen *e* und *e'* ergibt:

mit 1 ♯: *e fis g a h c' d' e'* = Hypodorisch

mit 2 ♯: *e fis g a h cis' d' e'* = Phrygisch

mit 3 ♯: *e fis gis a h cis' d' e'* = Hypophrygisch

mit 4 ♯: *e fis gis a h cis' dis' e* = Lydisch.

Dazu hatte man durch die für alle diese Stimmungsweisen nicht in Betracht kommende *b*-Saite noch weiter zur Verfügung:

mit 1 ♭: *e f g a b c' d' e'* = Mixolydisch

und schließlich mit Ausnutzung des *b* in dem Sinne von *ais* auch noch

mit 5 ♯: *e fis gis ais h cis' dis' e'* = Hypolydisch.

Lange mögen die Namen der Saiten unverändert diejenigen geblieben sein, welche ihnen nach der Lage auf der neunsaitigen Kithara zukamen, obgleich ja wohl außer Frage steht, daß durch die hinzukommende 10. und 11. Saite die Spieltechnik eine starke Veränderung erfahren mußte. Für das Phrygische und Hypophrygische ergab sich mit der Einführung der *f'*-Saite die Möglichkeit der Benutzung des Tones *fis'*, welcher als dynamische Nete des Phrygischen und als Oktave der dynamischen Mese des Hypophrygischen der Melodieführung als Grenzton hochwillkommen war. Ebenso brachte die *g*-Saite für das Lydische und Hypolydische *gis'* als dynamische Nete beziehungsweise Oktave der Mese. Ob nicht das ganze Kapitel von der Thesis und Dynamis bei Ptolemäus veranlaßt worden ist durch diese neuen Probleme der Technik, ist mindestens in Frage zu stellen. Die Hormasia, welche sicher der Kaiserzeit angehört, beweist aber, daß zuletzt die lydische Stimmung dermaßen dominiert hat, daß die sämtlichen Namen von Nete bis Hypate um zwei Stufen nach oben geschoben gebräuchlich wurden. Damit wurden aber unterhalb der nunmehrigen Hypate *gis* zwei Stufen namenlos, von denen die eine (die *f*-Stufe) in die Unterquint der neuen Mese *cis'* gestimmt (*fis*) den Namen Diapemptos (= Unterquint) erhielt, während man die tiefste, eigentlich *e*, nunmehr in der Unteroktave der Mese,

also als Proslambanomenos *cis* einstimmte. In der Mitte dieser neuen Skala, welche man ohne Skrupel als die Communskala der späteren Kitharistik bezeichnen kann, stand aber als seltsamer Zeuge vergangener Zeiten die ehemalige Trite synemmenon *b* mit dem Namen Chromatike (= Lichanos chromatike) zum Unterschiede von der diatonischen Lichanos (Diatonos) *h*. Es wäre gänzlich rätselhaft, wie diese vereinzelte chromatische Stufe in die Skala käme (NB. unterhalb der Mese), wenn nicht eben die nunmehrige Parhypate *a* die getreu ohne Umstimmung erhaltene alte Mese wäre, über welcher der Halbton seit alters selbstverständlich ist. Aber der Name chromatike ist wiederum nicht vom altem sondern vom neuen System aus gegeben:

Mese	*cis'*
Lichanos diatonos	*h*
Lichanos chromatike	*ais*
Parhypate (diat., chrom.)	*a*
Hypate	*gis*
Diapemptos	*fis*
Proslambanomenos	*cis.*

Doch zurück zur Notenschrift! Wie steht es nun zunächst mit der Ableitung der ältesten Favoritskalen von der dorischen Grundskala aus? Hier ist der Schlüssel ohne alle Umschweife.

Die Triaden der Notenzeichen sind gar nicht in der Absicht disponiert, nach Art unserer Stammtöne, ♭-Töne und ♯-Töne, dreierlei Formen derselben Stufe zu bezeichnen, sondern vielmehr lediglich auf die Spaltung des Halbtons im enharmonischen Tongeschlecht berechnet: ihre Verwendung für das chromatische Tongeschlecht ist bereits eine sekundäre. Jede Triade umschreibt mit ihrem höchsten und tiefsten Zeichen das Intervall eines halben Tones und zwar sind von sämtlichen Stufen der Grundskala aus (der dorischen *e' d' c' h a f g e*) Halbtonschritte nach unten vorgesehen, wie das bei dem ausgesprochenen Moll-Charakter der griechischen Musik nicht verwunderlich ist:

ΑΒΓ	*ΔΕΖ*	*ΗΘΙ*	*ΚΛΜ*	*ΝΞΟ*	*ΠΡΣ*	*ΤΥΦ*	*ΧΨΩ*
f'-e'	*e'-dis'*	*d'-cis'*	*c'-h*	*h-ais*	*a-gis*	*g-fis*	*f-e*

Jede Transpositionsskala wird also in erster Linie mit den Triaden notiert, welche ihre beiden Halbtonschritte erfordern, Dorisch mit *ΑΒΓ* (= *f e'*), *ΚΛΜ* (= *c' h*) und *ΧΨΩ* (= *f e*), Hypodorisch mit *ΚΛΜ* (= *c' h*) und *ΤΥΨ* (= *g fis*), Phrygisch mit *ΗΘΙ* (= *d' cis'*) und *ΤΥΨ* (= *g fis*), Hypophrygisch mit *ΗΘΙ* (= *d' cis'*) und *ΠΡΣ* (= *a gis*), Lydisch mit *ΔΕΖ* (= *e' dis'*) und *ΠΡΣ* (= *a gis*) und Hypolydisch mit *ΔΕΖ* (= *e' dis'*) und *ΝΞΟ* (= *h ais*). Die übrigen die Pykna weder in der Tiefe noch

in der Höhe begrenzenden Stufen (Apykna) werden mit den Zeichen notiert, welche ihnen als Oxypykna oder Barypykna zukommen. Für *e* und *h* ergeben sich dabei zwei Möglichkeiten (*e* = *Γ* oder *Δ*, *h* = *M* oder *N*); von diesen wird die Bezeichnung mit der Barypyknon-Note (*Γ*, *M*) unter allen Umständen bevorzugt. Das ganze System der Bezeichnung ist so leicht und selbstverständlich, daß es für die Mitteloktave sofort im Gedächtnis behalten wird und mit Sicherheit gehandhabt werden kann. Für die höheren und tieferen Oktaven gilt es aber in absolut gleicher Strenge; nur der Typen wegen sehe ich von deren Erörterung ab. Die Notenzeichen für die sechs älteren Stimmungsweisen der Mitteloktave sind also:

Dorisch:	[*AB*]	*Γ*	*H*	*KΛM*	*Π*	*T*	*XΨΩ*
	(*f'*)	*e'*	*d'*	*c' h*	*a*	*g*	*f e*
Hypodorisch:		*Γ*	*H*	*KΛM*	*Π*	*TYΦ*	*Ω*
		e'	*d'*	*c' h*	*a*	*g fis*	*e*
Phrygisch:		*Γ*	*HΘI*	*M*	*Π*	*TYΨ*	*Ω*
		e'	*d' cis'*	*h*	*a*	*g fis*	*e*
Hypophrygisch:		*Γ*	*HΘI*	*M*	*ΠPC*	*Φ*	*Ω*
		e'	*d' cis'*	*h*	*a gis*	*fis*	*e*
Lydisch (*NB*):		*ΔEZ*	*I*	*M*	*ΠPC*	*Φ*	*F* [*RT*]
		e' dis'	*cis'*	*h*	*a gis*	*fis*	*e* (*dis*)
Hypolydisch (*NB*):		*ΔEZ*	*I*	*NΞO*	*C*	*Φ*	*V* [*RT*]
		e' dis'	*cis'*	*h ais*	*gis*	*fis*	*e* (*dis*)

Von irgend welcher Schwierigkeit, die durch das Ausgehen vom Dorischen als Grundskala veranlaßt wäre, ist hier gewiß nichts zu spüren. Das Resultat ist aber gegenüber der Übertragungsweise Bellermann's und Fortlage's insofern ein geradezu gegensätzliches, als diese sechs ersten Transpositionen Kreuztonarten ergeben, während sie bei jenen zu *B*-Tonarten führen:

					← Bellermann-Fortlage:
5 ♭	4 ♭	3 ♭	2 ♭	1 ♭	**Grundskala**
Dorisch	Hypodorisch	Phrygisch	Hypophrygisch	Lydisch	Hypolydisch
Grundskala	1 ♯	2 ♯	3 ♯	4 ♯	5 ♯
Riemann →					

Natürlich müssen daher die jüngeren (aber auch bereits von Aristoxenos aufgestellten) Transpositionsskalen, welche bei Bellermann-Fortlage Kreuztonarten sind, bei mir zu *B*-Tonarten werden. Die Andersartigkeit der Bezeichnung der Halbtöne in den neueren Tonarten bleibt natürlich bei mir ebenso markiert bestehen wie bei der andern Leseweise; auch das

Faktum, daß es in der griechischen Notenschrift zwei Tonarten gibt, in welchen die beiden heterogen Systeme der Halbtonbezeichnung sich mischen, bleibt natürlich unerschüttert. Möglicherweise ist die mixolydische Tonart, in welcher diese Mischung zuerst stattfindet, lange die einzige *B*-Tonart gewesen; sie aber gehört dennoch zweifellos zu den ältern Tonarten. Wir dürfen als sicher annehmen, daß die Einschaltung des Halbtones *b* zwischen die Mese *a* und Paramese *h* sehr alt ist, vielleicht gar annähernd in das Zeitalter des Terpander hinaufreicht. Doch wird schwerlich schon in jener Zeit das durchgebildete enharmonisch-chromatische Notensystem aufgekommen sein. Die Instrumentalnoten lassen vielmehr ein Stadium ahnen, wo einfach jede Saite der Kithara ihr Tonzeichen hatte, das je nach der Tonart des Stücks (je nach der Stimmung der Saiten) abweichende Tongebungen bedeuten konnte. Ich habe schon in meinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift« angedeutet, daß dabei wohl die Anfangsbuchstaben der Saiten-Namen als Tonzeichen dienten und daß der gleiche Anfangsbuchstabe der Paranete, Paramese und Parhypate möglicherweise der erste Anstoß zur Verwendung derselben Zeichen in verschiedener Legung wurde (⌝ = Paramese, ⌞ = Paranete, ⌟ oder ⌟ = Parhypate).[1] Doch sind das Hypothesen, die sich als irrig erweisen können. Jedenfalls setzt die auf uns gekommene Art der Bezeichnung des durch Benutzung der Trite synemmenon entstehenden Halbtones *b͜a* voraus, daß man die enharmonische Identität von *b* mit *ais* bereits erkannt hatte; das uns vorliegende ausgebildete System der griechischen Notenschrift setzt bereits die hypolydische Transposition als bekannt voraus.

S ä m t l i c h e ♭-T ö n e w e r d e n n ä m l i c h m i t d e m s e l b e n N o t e n z e i c h e n g e f o r d e r t, w e l c h e s i h n e n a l s ♯-T o n z u k o m m t, *b* mit dem für *ais*, *es* mit dem für *dis*, *as* mit dem für *gis*, *des* mit dem für *cis* und *ges* mit dem für *fis* disponierten. Sämtliche Kreuztöne sind im Geiste des griechischen Notensystems zunächst Barypykna, d. h. tiefste Töne im enharmonischen Pyknon, dritte Zeichen der oben entwickelten Triaden, Töne, zu welchen die Töne der Stammtonleiter Leittöne von oben sind (wir würden heute umgekehrt sagen: sie sind die Leittöne von unten zu den Tönen der Grundskala); erst durch Erweiterung des Transpositionssystems können sie als Apykna vorkommen (z. B. *cis*, *fis* und *gis* im Hypolydischen). Dagegen sind dieselben Zeichen als ♭-Töne zunächst durchaus als Oxypykna, also höchste Töne im Pyknon, können aber natürlich auch Apykna werden. Einen ♯-Ton als Oxypyknon oder einen ♭-Ton als Barypyknon kennt die griechische Notenschrift nicht (entsprechend unserem ***eis-fis*** und ***b-ces*** u. s. w.). Man muß durchaus festhalten, daß die ♭-Töne von den Griechen doch fortgesetzt eigentlich als Kreuztöne vorgestellt wurden und daß nur sozusagen theoretisch die chromatischen Halbtöne (Apotomen) den dia-

tonischen (Limmata) gleichgestellt und als zur Skalenbildung befähigt definiert wurden. Tatsächlich drückt die griechische Notenschrift diese neue Art von Halbtönen, auf welchen die jüngeren Tonarten beruhen, als Verbindung eines Stammtones mit einem erhöhten Tone aus und teilt daher nicht für die von denselben gebildeten Pykna neue Triaden benachbarter Buchstaben des Alphabets ab (was freilich auch die Übersichtlichkeit des Systems sehr in Frage gestellt hätte). Die Pykna über den Tönen der Grundskala (abgesehen natürlich von denen, welche schon innerhalb der Grundskala Barypykna sind [*e* und *h*]) werden sämtlich bezeichnet durch drei Buchstaben, von denen nur der zweite und dritte an einander anschließen, während der erste vom zweiten um eine Stufe getrennt ist; das dritte Zeichen (das für den Stammton) ist stets ein erstes der grundlegenden Triaden der Kreuzhalbtöne, die beiden andern sind das erste und dritte der vorausgehenden Triade, so daß also bei der Bezeichnung der ♭-Halbtöne zweite Zeichen der Triaden gar nicht zur Anwendung kommen. Es scheint, daß die Enharmonik zu der Zeit, wo die *B*-Tonarten in Aufnahme kamen, nicht mehr die erste Rolle spielte, da nur das Halbtonverhältnis des Mesopyknon zum Barypyknon in dieser Art der Bezeichnung deutlicher hervortritt. Die Zeichengruppen für die ♭-Halbtöne sind in der Mitteloktave:

es' d' — *des' c'* — *b a* — *as g* — *ges f*
Δ.. Z H — H.. I K — N.. O Π — Π.. C T — T.. Φ X

Als ein Mangel des Systems (aber nicht nur in meiner Art der Deutung, sondern ebenso in jeder andern, natürlich auch bei Bellermann und Fortlage) fällt zunächst auf, daß drei Buchstaben zwei um einen Halbton verschiedene Bedeutung haben können (*H* = *d* oder *des*, *Π* = *a* oder *as*, *T* = *g* oder *ges*). Dieser Übelstand ist aber nur für das enharmonische Geschlecht vorhanden; im diatonischen fällt bekanntlich das Oxypyknon überhaupt aus, im chromatischen aber rückt das Oxypyknon auf die Tonhöhe, welche dasselbe Zeichen als Barypyknon bedeutet:

Δ.. Z H   H.. I K   N.. O Π   Π.. C T   T.. Φ X
e' es d'   d' des' c   h b a   a as g   g ges f

Auch die Oxypykna der ♯-Halbtöne bedeuten ja im chromatischen Geschlecht um einen Halbton höhere Töne als im enharmonischen. Man muß daher zugeben, daß schließlich die Bezeichnung der Pykna der *B*-Tonarten so gut durchgeführt worden ist, wie das nach der vorausgängigen Entwickelung des Systems möglich war. Die geringen Inkonsequenzen lassen sich etwa mit denen vergleichen, welche unser heutiges Notensystem in der Stellung von um einen halben Ton und mehr in der Tonhöhe verschiedenen Noten wie *h*, *b*, *heses* und *his*, auf den gleichen Ort im Liniensystem aufweist.

Digitized by Google

Die Einstellung der *B*-Halbton-Pykna ergibt nun für die Mitteloktave die weiteren Transpositionen durch allmähliche Umstimmung der Töne *h*, *e*, *a*, *d*, *g* um einen Halbton abwärts:

Mixolydisch:	*Γ H K N..OΠ T ΨXΩ*	(Mischung beider Bezeichnungsweisen)
	e′ d′ c′ b a g f e	
Hypoäolisch:	*Δ..ZH K N..OΠ T X V[..7F]*	
(tief Hypolydisch)	*es′ d′ c′ b a g f es (d)*	
Äolisch:	*Δ..ZH K O Π..CT X V[..7F]*	
(tief Lydisch)	*es′ d′ c′ b as g f es (d)*	
Hypoiastisch:	*Z H..IK O Π..CT X 7*	
(tief Hypophrygisch)	*es′ des′ c′ b as g f es*	
Iastisch:	*Z H..IK O C T..ΦX 7*	
(tief Phrygisch)	*es′ des′ c′ b as ges f es*	
Hyperiastisch:	*Z I NΞO C T..ΦX 7*	(Mischung beider Bezeichnungsweisen)
(tief Hypodorisch)	*es′ des ces b as ges f es*	
Hyperiastisch:	*Δ Z I NΞO C T..ΦX*	
(hoch Mixolydisch)	*eis′ dis′ cis′ h ais gis fis eis*	

Je nachdem man das Hyperiastische als B-Tonart (mit 6 ♭) oder als Kreuztonart (mit 6 ♯) liest, ergibt es sich für die Mitteloktave *e′*—*e* als tiefere Nebenform des Hypodorischen (Es-moll statt E-moll) oder als höhere Nebenform des Mixolydischen (Dis-moll statt D-moll), so daß sich in ihm der Kreis der zwölf Transpositionen enharmonisch schließt.

Das gesamte System der griechischen Notenschrift läßt sich, wie man sieht, recht wohl, ausgehend vom Dorischen als Grundskala erklären und ein Grund, die bisherige Leseweise aufrechtzuerhalten, liegt nicht vor. Leider ist Karl v. Jan, der so gut wie entschlossen war, für meine Auslegung bestimmt einzutreten, darüber gestorben (vgl. übrigens seine letzte Arbeit, den nachgelassenen »Bericht über griechische Musik und Musiker von 1884—1899« im Jahresbericht für Altertumswissenschaft Bd. CIV; 1900, I). Ich möchte aber hiermit die Frage einmal ernstlich zur Austragung bringen und bitte alle Freunde der griechischen Musik, Gegengründe, wenn sie solche ausfindig machen können, vorzubringen. Der Grund, daß nun einmal die andere Manier sich eingebürgert hat, ist in Wirklichkeit keiner! Fragen wie die der Thesis und Dynamis erscheinen mit einem Male so außerordentlich viel leichter zu behandeln, wenn man den falsch gewählten Zentralpunkt aufgibt, daß schon darum dem Hypolydischen als Grundskala endlich der Garaus gemacht werden müßte.

Zum Schluß möchte ich eine kleine Ergänzung zur Deutung der griechischen Notenschrift beibringen, nämlich den kurzen Hinweis, daß wir uns

Digitized by Google

über die ominöse Diësen-Skala bei Aristides, S. 22, wohl ganz überflüssig die Köpfe zerbrochen haben. Die schon längst erkannte traurige Verfassung, in welche diese Notentafel durch verständnislose Schreiber geraten ist, hat leider durch Bellermann eine Rekonstruktion erfahren, welche wohl nur noch viel weiter von der ursprünglichen Fassung weggeführt hat. Nach dem Text ist an der Stelle nichts anderes zu erwarten, als für die erste Oktave die vollständige Reihe der Tonzeichen der Pykna, wie ich sie oben für die Mitteloktave des Singnotensystems entwickelt habe. Bei aufmerksamer Prüfung ergibt sich, daß Aristides zweifellos die Singnoten vom hypodorischen Proslambanomenos an aufsteigend verzeichnet haben wird. Es sind von den Zeichen doch noch eine genügende Anzahl, gerade in den beiden ersten Zeilen, erkennbar erhalten, um die Gewißheit zu geben, daß es sich keinesfalls um eine verlorengegangene besondere Art der Tonbezeichnung gehandelt hat. Die Vergleichung mit den Tabellen Aristides S. 27 und 28 gibt für die Verunstaltung einzelner Zeichen den Schlüssel.

Digitized by Google

The Latest Collection of Early English Music

by

H. E. Wooldridge.
(London.)

At page 150 of the first year's Sammelbände a notice was given of "Early Bodleian Music, Dufay and his Contemporaries", by J. F. R. Stainer and Cecie Stainer. At page 458 of last year's Zeitschrift, a preliminary notice was given of "Early Bodleian Music, Sacred and Secular Songs, c. 1185 to c. 1505", 2 vols., by the same authors; with the remark that perhaps they would be more amply discussed later on by another pen. This last-named undertaking may now be redeemed.

The subject of the present notice — a miscellaneous collection containing more than one hundred specimens of early English music, brought together from various MSS. in the Bodleian Library by the late Sir John Stainer and his son and daughter — is a worthy companion to the former publication, "Dufay and his Contemporaries", which we owe to the same family. In some respects however it presents a strong contrast to that work, ranging, as it does, over a period of three centuries, and revealing many of the changes which took place in the method of composition during that time; while the dates of the specimens to be found in the former collection are contained within a very few years, and the works themselves belong entirely to one period, and represent a school united in the employment of one method. Yet the two books are naturally connected, and together, under the general title, "Early Bodleian Music", constitute the contribution of the University Library to the history of practical music during the period which they represent.

In another point of view the present volume may perhaps be said to continue the work begun by the Plainsong and Mediaeval Music Society in their publication "Early English Harmony". The object in both is essentially the same, and though the field of observation is less wide in the newer work, being there confined to the contents of the great Oxford library, the research within its limits would seem to have been exhaustive, and has left probably little or nothing to be discovered by future explorers. In "Early English Harmony" the intention was to give a general view of this kind of music, as it exists in the libraries of the British Museum and of both Universities, and rather to indicate the deposits than to aim at presenting a complete collection. It is true that as regards the period before the year 1400 it was supposed that not much more of its music would be found, and we welcome therefore especially three or four compositions of the fourteenth century, which the later research has brought to light, and which are included in this work.

The present publication consists of two volumes. The first contains photographic reproductions of the various pieces, together with Mr. Nicholson's learned observations, historical and palaeographical, upon the MSS. in

Digitized by Google

which they were found; the second is devoted to translations in modern notes, and to explanatory and critical remarks bearing upon the music itself, some of which are special and given with the translations, and some general and collected in the preface. There is also an appendix, in which twenty-three of the more pleasing specimens are again shewn in the form of a pianoforte arrangement composed in three or four parts. Thus, to the original single- and double-voiced songs, one, two, or three other voices have now in effect been added, while the pitch of the whole also has often been either raised or depressed. The necessity for this treatment, in a work of so strictly scientific a character, is not very apparent; the result however is often most pleasing, and since an appendix may always be considered as quite apart from the book with which it is associated the method here employed does not necessarily invite criticism.

The Bodleian Library is not richer than others in England in music of the thirteenth and fourteenth centuries; indeed, if we were to judge from the small number of specimens of those periods in the collection before us, we should suppose it to be considerably poorer. But not all of its resources are shewn here, since the principle of selection which governs the present work, excludes liturgical music. And no doubt this principle was wisely adopted, for if it has deprived the work of a few interesting compositions, it has also brought it within limits which have rendered its publication possible. Owing however to this rule, the important fragment of a hymn to St. Stephen beginning *Ut tuo propiciatus*, written early in the twelfth century, in two parts, in the letter notation, could not be given; and this was unfortunate, as the little composition is, in several respects, of great interest and value in the history of music. On the other hand, the collection includes the very remarkable secular song, *Foweles in the Frith*, dating from about 1270, — probably the earliest humanitarian poem in the language, — the setting of which affords an excellent example of the English two-voiced music of the thirteenth century. It is in the Hypolydian mode with a Bflat signature, one of the most popular of the mediaeval scales, and is perhaps especially noteworthy from its containing many instances of a peculiar kind of part-writing, — *G F G* for instance grouped in one part against *G A G* in the other, or *A G F G* as a group opposed to *A B♭ A G*, — which is found in two-part songs in other English MSS. of the thirteenth and fourteenth centuries, and would seem to be unknown elsewhere. It was first adopted probably in extempore discant, from a feeling of timidity in the discantor, and a desire to keep as near the melody as possible; afterwards, the variety of the concords, perfect and imperfect, which arise from the application of the method, would naturally recommend it to the more learned writers. Its general effect is to create an almost equal interest in both parts; so nearly equal, in fact, that it would not always be easy, without the words, to say which of the two contained the melody.

The version of this little composition given in modern notes in the present work seems to have been made in the belief, which until very lately was the general one, that considering the date of the MS, — 1270, — the song would naturally be governed either by the Franconian rules of notation, which had probably at this time been established about twenty years, or by those of Jean de Garlande, which were a little earlier. But, as a matter of fact, the impossibility in that case of accommodating the voices to each other,

without the use of licences unknown to the old writers, — for in this version, to take one instance, the ternary ligature has to be employed sometimes as an anapaest and sometimes as a tribrach, — might be thought to be in itself sufficient to shew that neither the rules of Franco nor those of Jean de Garlande will apply[1], and that the signs of an older method of writing music, representing quite different principles of notation, should probably be looked for. This alternative method is governed not by rules of proportion, but entirely by the poetical metre of the words; in it the musical notes and ligatures have no mensural value, but each expresses a syllable of the metre, and each note or group of notes is equal to the note or group opposed to it in the companion part. And the existence of this method here would seem to be indicated by the fact that the song contains, in each part, exactly as many notes or groups of notes as there are syllables of the metre.

The three-part composition, also, shewn in Plate VIII, displays the old method of notation, and this has again proved a source of difficulty in translating. The editor says, "Our MS. must be more or less corrupt, because considerable alteration of the value of the notes is necessary from time to time in order to bring them into combination". But another version was found which gave, as we gather, better results. "Fortunately another copy exists in the famous MS. of the Faculty of Medicine at Montpellier . . . A comparison of the Montpellier with the Bodleian copy at once shews that the former is a purer version than the latter". It is not however because the English copy is corrupt, for it is not really so, but because the rules of the Montpellier version are those which the present editors also had adopted, that the French copy gave such excellent results; for the seventh fascicle of the Montpellier codex which contains the French copy, is a collection of early thirteenth century music, translated into the Franconian notation by a scribe of the fourteenth century[2].

Apart from these instances, and a few more of minor interest, in which the intention of the scribe may best be interpreted according to the premensural method, — a method, it should be said, which has only quite lately revealed itself definitely in its real importance, — the translations leave nothing to be desired.

The music of the earlier half of the thirteenth century, — the period of which Maître Pérotin would seem to be the most worthy exemplar, — represents the culmination of the first great effort towards the combination of independent voices. It is to be distinguished especially by its striking and emphatic rhythms, — and indeed by a constant resemblance in the character of the separate parts, in all respects, to popular song and dance music; but it is not, except in one striking instance, — *Sumer is icumen in*, — remarkable for any special care for beauty, or even for suavity, in the general effect. These lilting rhythms, continually recurring in the composition, no doubt created in the hearers a spirit of rude cheerfulness and exhilaration,

1) Jean de Garlande, it is true, does sometimes use the ternary ligature to express the tribrach, and the molossus also; but only in certain circumstances, which do not arise here.

2) Oswald Koller, Der Liedercodex von Montpellier. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1888. pp. 6, 455.

a spirit sufficient to satisfy their elementary musical perceptions, and a frame of mind which might well exclude any notion of the exact kind of effect produced by the simultaneous occurence of different notes of appreciable length. Concords, inherited from an earlier system, were prescribed as necessary to be employed upon the strong beat, but no principle of selection was generally perceived, and if the broad rule was obeyed it was thought sufficient. No instinctive sense whatever of the underlying harmonic propriety in a progression of parts is to be discovered in the earlier thirteenth century music. Not even in the delicate and sensitive region of the close is the idea which afterwards produced the cadence to be distinguished as a principle: sometimes indeed a leading note is seen as possible if we adopt the *musica ficta*, but just as often the music comes to an end by other means, and leaves the ear entirely unsatisfied.

In the latter half of the century these characteristics begin to give place to others which foreshadow the forms to be taken by the music which was to come. In the two-voiced *Foweles in the Frith*, for instance we find a scale evidently chosen for its natural cadence and for the suavity of its effects, and a method of writing well adapted to display these advantages; and in the fine motett *Sancte Ingenite* in the Cambridge University Library, given in "Early English Harmony", and also — to look abroad for a moment — in more than one of the pieces in the Franconian portions of the Montpellier codex, we may see an attempt to write for the voices in a method apart from fixed and continuous rhythms.

With regard to the music of the fourteenth century, we have not until quite lately been nearly so well supplied with the means for a view of it as we were in the case of the thirteenth. We possess many important theoretical treatises of this period, it is true, but the contemporary collections of practical music, which alone can afford exact information, have hitherto been for the most part overlooked. Several very important MSS. however, containing compositions of this century, have lately been brought into notice, — especially by J. Wolf and F. Ludwig in the Quarterly Journal of this Association, — and it is already evident that from these sources, when they have been thoroughly examined, we shall obtain a more perfect knowledge of this rather obscure period of musical history. In the meantime it is clear that the musicians of this generation, satiated perhaps with the emphatic rhythms which abounded in all forms of composition in the previous century, and possibly also awaking to some perception of the frequent cacophony of the earlier works, were beginning to apply themselves to the evolution of a more sober and more agreeably sounding style; and in this attempt no doubt they were much assisted by the recovery and establishment, — effected during this period, — of the duple rhythm, which had been abolished by the first mensuralists, but was now restored as alternative or complementary to the triple. The rhythms now by this means rendered possible in music, which thus became not only more natural but also more varied and intricate than before, are of course displayed in the systems of proportion, expressed in mood, time, and prolation, which at once arose. These systems were apparently at first simple, relating chiefly to the prolation of the semibreve and, in our own country at least, not requiring help to recognise them in the composition; for in English music the indicative signatures do not at first appear at all, nor with any frequency until towards the latter half of the following century.

Digitized by Google

The present collection includes very few specimens of the music of this period, but among them there is one of considerable interest, owing to its representative character. This is a motett, — *Petrum Cephas ecclesie*, — from a MS. dating about 1375, containing not only the usual *tenor*, *discantus*, and *triplum*, but a *quartus cantus* also, a second *tenor*, which finds its natural place immediately above the subject; and this addition of a fourth voice to the motett is an invention of the fourteenth century. Very different also from anything known to the thirteenth century is the character of the general effect of the combined voices in this composition. We no longer perceive the frequent clashing of discords deliberately introduced as 'colour' or relief from the monotony of the poetic rhythm, which is characteristic of the thirteenth century music; but the whole work, constructed of concords, perfect and imperfect, glides smoothly on from beginning to end in perfect euphony. The renunciation moreover of the thirteenth century 'colour' seems to be complete, and extends apparently to all the devices included by the theorists under that name; passages of imitation and the interchange of parts, (sometimes called double counterpoint,) so frequent in the old *Conducti* and in *Organum purum*, have disappeared like the old forms themselves. Indeed the division of the subject in an irregular form of the old fifth melodic mode constitutes here the only real formal resemblance to the thirteenth century motett. It is true that the upper parts also would seem to be written in the first melodic mode of the older theory, but although their march is the same as that of the first mode, alternate long and breve, it will be seen that the undercurrent of the rhythm is not the same, that the notes when they are broken are not broken in the old manner, and that in short we have here not so much trochaic rhythm as the sesquialtera proportion. The chief characteristic which this composition, — and indeed the music of the whole period, — may be said to possess in common with the older forms, is vagueness of harmony; there is no nearer approach to a rational idea of progression now than in the previous century, and the closing passage of a piece, though generally elaborate, is often grotesquely inconclusive in its sounds.

The fifteenth century is memorable in the annals of the art of music, but especially in England. There, the technique of the combination of real parts, which had been in process of development since the twelfth century, had about 1400 reached a point beyond which it was impossible to go, until some fruitful principle could be perceived which might direct the application of the technique towards the production of a satisfactory general effect. Enthusiasm was growing and spreading fast, and the number of practitioners, which had already formerly been, about the year 1200, very considerable, was now again becoming exceedingly large; the common interests and desires of these men, expressive of the irresistible tendencies and necessities of the art, found representatives in Dunstable and other musicians of superior ability, under whose leadership a school was soon once more created. The important improvements which were effected by this school may be traced without much difficulty in the collection before us, which is comparatively rich in works of the fifteenth century, containing as it does between seventy and eighty examples, (or three fourths of the whole number included in the book,) of this period. These examples are written apparently for the most part by exceedingly able members of the school.

Digitized by Google

No names are given, but two pieces have already been recognised as copies of known works of Dunstable and Leonel Power, and there are many compositions to be found here in merit not inferior to these. As might naturally be supposed, the works which belong to the first quarter of the century are less remarkable for general excellence than those which come somewhat later, but even in the earlier period we perceive at least one great advance. In a MS. of 1425, for example, we already find that the inconclusive endings common in the preceding century have been abolished, and that the principle of the cadence, — the descent of one part by a whole tone to the final of the scale, and the simultaneous ascent to the same note, in unison or octave, by a semitone in the other, — is firmly established. The rather more elaborate form, too, in which the seventh suspended above the descending penultimate is resolved upon the sixth as leading note, is already common, and we even find, in the song *Love wolle I*, not only the penultimate but the antepenultimate also accompanied by a suspended discord in the most approved polyphonic manner. The delight of the new school in this beautiful invention is well seen in the little piece *My cares comen*; this consists of hardly anything else but cadences, which are applied wherever the smallest break in the sense of the words can be imagined; and all these cadences moreover modulate not casually, but into scales which we feel to be related. In the general conduct of the phrases, however, at this period, apart from the close, the harmonic relations of intervals are still only very dimly perceived.

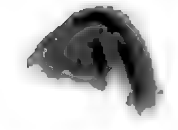
The second quarter of the century is represented in the Bodleian library, partly by a small and fragmentary collection of pieces to be found among the Ashmole MSS, and partly by the very fine collection bequeathed by the great Selden, containing not only three-part motetts of considerable importance, but a large number also of two-part songs, both sacred and secular; and nearly all of these compositions are given in the present work. From an examination of them it becomes evident that the special effort which they represent was towards a reasonable progression of sounds in those parts of the composition which lie between the cadences, and this effort was naturally more successful in the two-part compositions than in those for a larger number of voices. The editor of this collection indeed takes occasion more than once to remark upon the excellence of the writing in the two-part pieces included in it, and the comparative timidity and often the ill success of attempts to add a third part. The difficulty may be well observed even in the three-part closes, where the passage which accompanies the two well known members of the cadence is at first often curiously inappropriate and unsuccessful; the true accompaniment however was soon perceived, and appears in all the best works of the time, — in the song Go Hert in the Ashmole MS, in the motett without words on plate XXXVII, in *Nesciens Mater Virgo*, *Regina Caeli*, and the motetts by Leonel Power and Dunstable on plates XLII to XLIV, all in the Selden MS. In these compositions, and in others of similar character, we see the complete measure of improvement attained during this period. In the first piece mentioned, for instance, it is clear that the harmonic instinct is wonderfully developed in the composer, and that the skill with which he has avoided bareness of effect, in a combination of very agreeable parts. is of a high order. The last five bars of the translation of this piece are especially remarkable;

Digitized by Google

the final close is avoided upon its first approach by a false cadence, in the modern manner; and the final passage itself, descending to the true close with suspensions of concord and discord, leaves really nothing to be desired, and gives an astonishing idea of the progress made in England under Dunstable. In the fine motett without words, also, the harmonic propriety is often well perceived by the writer, both in the modulations and in the general conduct of the work. The same too may be said of *Nesciens Mater Virgo* and *Regina Caeli*; and it may be added that in the latter a comparatively near approach is made to the later methods of closing. The writers of these works however are still far from their goal. Even in Leonel Power and in Dunstable, as may be seen from the specimens of their work in this collection, the management of discords, for instance, though evidently a subject which was always engaging their attention, is not quite perfectly understood: we may probably assume therefore that this was a part of music held over to be dealt with by the succeeding generation, like the harmonic propriety itself, which was certainly not completely perceived at the death of Dunstable, notwithstanding the great progress made in that respect during his life-time. For its approach to harmonic propriety, however, a movement in which it took the first steps, this school of English composers of the first half of the fifteenth century must ever be remembered, and not less for the invention of a kind of melody in the separate voices which departs altogether from the old rude and popular character of poetic or dance rhythm, and arrives at the beginning of that exquisite style of musical prose which is one of the chief characteristics of the later polyphonic composition.

The collection, especially in this latter portion, contains many matters of interest not referred to in this notice, which indeed professes only to take a general view of the subject. Among such matters, for instance, are the traces which may be found here and there of the influence of Fauxbourdon upon the learned composition. The song *Now wolde I fayne*, upon plate XXX, affords a good example of this, and in another composition also, of greater general interest, — the Song of Agincourt, — it will be noticed that the whole of the three-part chorus is a Fauxbourdon disguised with passing notes. Older forms of composition, too, will sometimes be recognised, as in Leonel Power's short 'Hocket' at page 92 of the Volume of translations. Other matters of interest will also be observed, some of which are pointed out by the editor while others will be discovered by the reader for himself.

In concluding, reference should be made to the perfection of the reproductions of the old MSS. in this publication, and also to the general excellence of the methods adopted in the presentation of the translations. It may however be of service to point out that the arrangement of the words beneath the upper part in the two-part songs, — though no doubt intended to serve some useful purpose, — gives a wrong impression with respect to the nature of this form of composition, which consists of a Tenor song with treble discant. It is not certain that words were sung to the upper part, those given being always written in the originals below the Tenor only.



Digitized by Google

Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin N. O. Prenzlauer Allee 30.

Digitized by Google

The Foundations of Harmony

by

Frederick Niecks.

(Edinburgh.)

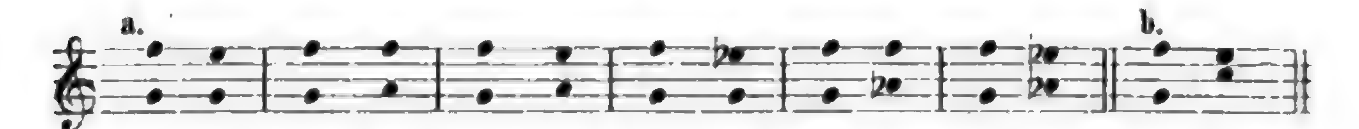
It has seemed to me for a long time that the systems of teaching harmony are to a large extent unsatisfactory. The theories supplied, instead of being sound explanations drawn from objective facts, are mostly ingenious conjectures evolved out of the author's inner consciousness, hypotheses which are improbable, and whose proof is indeed rarely as much as attempted. If examples of this are asked for, the various theories of invisible roots and of limited chromaticism may be recommended for examination. A common procedure is to start with a number of general assumptions, and to legitimise all the following particular assumptions by a reference to these entirely arbitrary and purely fanciful principles. Another common procedure is to base theories and rules on the style of one composer, on the taste and habitude of one individual. Thus it happens that a system which agrees excellently well with Mozart, causes some trouble with Beethoven, requires a great deal of stretching with Schumann, and completely breaks down with Wagner.

In framing a system of harmony the chief aim should be universal applicability. This can only be attained by strict rejection of the fictitious, and a firm adherence to the actual. In short, it is necessary to go back to real principles. I found my system on two laws — the Law of Dissonance, a physical law, and the Law of Tonality, a psychical law. These two laws are what I call the keys to the theory and practice of harmony. The Law of Dissonance is the primordial, elementary, lower law; the Law of Tonality, the later, gradually developed higher law. The higher law does not supersede the lower, but superimposes itself on it. In other words, the law of tonality puts an impress of its own on the various manifestations of the ever-valid law of dissonance, gives new and distinct meanings to them.

Little need be said on the Law of Dissonance. It is the outcome of the physical discomfort or even pain, with its psychical concomitants,

Digitized by Google

irritation and restlessness, experienced by us when we hear a dissonance. The law of dissonance may be formulated thus: Every dissonance must be followed by a neighbouring consonance, must be, technically speaking, resolved (**a**). Apparent exceptions, where one of the notes forming a dissonance takes a leap, instead of proceeding by a degree or remaining stationary, imply omissions and substitutions, which, habituated as we are to the second law, we mentally, but unconsciously, supply (**b**). Here we have an instance of an increase of the resolutions possible under the law of dissonance by the action of the law of tonality. It would lead too far off the road to be travelled were I to enter on a disquisition as to the extent to which the law of tonality, with its tones of distinct tendencies, limits the resolutions possible under the law of dissonance — for instance, those of diminished and augmented intervals.

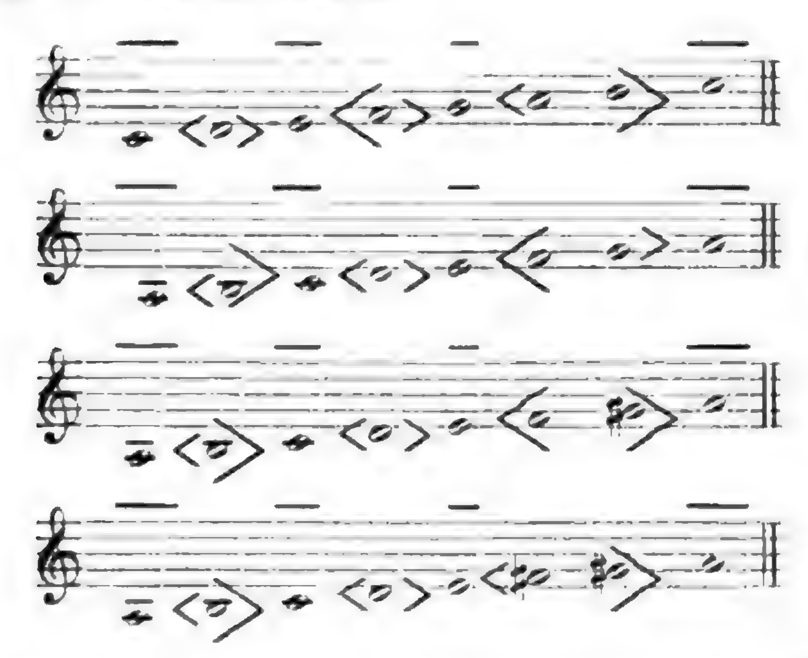


On the Law of Tonality I cannot be so brief. This law is to be found in all music whose material consists of a regulated series of sounds, that is, in music of all degrees of artistic development. But in the different stages of art-music tonality presents itself in many degrees of development. It is more highly developed in harmonic than in purely melodic music, and more highly developed in modern harmonic music (from the 17th century onward) than in the older harmonic music based on the ecclesiastical modes. In the most modern music there are signs of a reaction against the law of tonality. But does any success this reaction may boast not presuppose a strong feeling of tonality? Chaos may be welcomed by some as a pleasing change from the monotony of order. But if chaos were to take the place of order for good, not merely incidentally, it is much to be doubted whether even the extremest revolutionists would long remain satisfied with the new *régime*. For after all is not tonality the fundamental law of music? Is it not the centripetal force which holds together the parts and particles of musical compositions large and small? Tonality may be defined as: The relation of the notes of the scale to each other. Such as it exists in our essentially harmonic music, it may, however, be better defined as: The predominance of the tonic note and the tonic chord over the other notes and chords. We may also say: Tonality consists in the difference of character possessed by the different tones of the scale, consists in their different degrees of restfulness or restlessness, and their consequent tendencies.

The first, the third, and the fifth degree, the notes of the tonic triad,

are the elements of rest of the diatonic scales, which we may also call the positive elements. The other degrees, the second, the fourth, the sixth, and the seventh, are the elements of unrest, or movement, which we may also call the negative elements.

The measure of restfulness of the three positive elements, however, is not the same; nor is the measure of movement of the four negative elements. Perfect rest is to be found only in the tonic. The mediant and dominant have less perfect rest. On the other hand, the greatest unrest, the most vigorous movement is to be found where a note at the distance of a semitone leads up or down to a note of rest — for instance, in major, from the 7[th] to the 8[th] degree, and from the 4[th] to the 3[rd] degree. Both these notes are leading notes, but the former is the principal leading note, the leading note *par excellence*, and we call it thus because it leads to the principal note of the scale, the tonic, the most perfect point of rest, and we further call it thus because, leading as it does to the principal point of rest, it strains more vigorously than the other leading note. Where the negative element is at the distance of a tone from the adjacent positive element the unrest is less great and the movement less strenuous. Mark that the second and the fourth degree have a note of rest on each side, and the sixth and the seventh degree only on one side. Diagrams with the different degrees of rest and unrest indicated by signs will illustrate what I have described, as in this way the state of matters can be seen at a glance. A horizontal line indicates rest, a wedge movement. The size of the signs corresponds to the measure of the rest and movement.



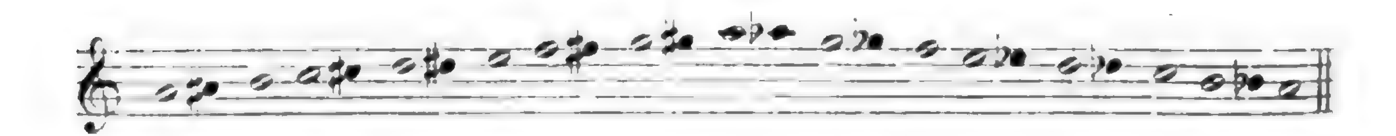
Digitized by Google

With regard to the minor scale, it may not be superfluous to say that the old form, the form preserved in the descending melodic minor scale, is still the fundamental form of our minor scale, the raised 7th degree of the harmonic form, and the raised 6th and 7th of the ascending melodic form being really chromatic modifications for harmonic and melodic purposes. The harmonic purpose might also be called a tonal purpose. For by the sharpening of the 7th degree a leading note to the tonic is obtained, whereby the negation of the position (the tonic) is emphasised, and the effect of the asserted position heightened. The name "harmonic" as applied to one of the forms of the minor scale is a misapplication, for that form does not give us the whole harmonic content of the minor mode, which comprehends the unraised as well as the raised 7th degree.

Thus far I have treated of the diatonic scales. The chromatic scale is not a scale in the same sense: it is not an independent scale, not a third mode added to the major and minor modes, but simply a melodic development of the diatonic scales. In introducing chromatic notes into the diatonic modes we introduce new notes of unrest, new notes of movement. The nature of chromatic notes cannot be better described than by calling them artificial leading notes to the next degree upward or downward. If we sharpen *c* we get a leading note up to *d*. The second degree we can flatten and sharpen, *d*♭ leading down to *c*, *d*♯ up to *e*; and so on. In the direction where there is a semitone we cannot of course introduce a chromatic note leading to a diatonic note; for instance, in *C major* no *c*♭, *f*♭, *e*♯, and *b*♯. But we could introduce such chromatic notes if we wished to go to another chromatic note or to a note in another key; for instance, from *c* to *b*♭ by way of *c*♭.

The logical notation of the chromatised *C major* scale would consequently be thus:

And the logical notation of the chromatised *A minor* scale — we have to take the old form as the basis — would be thus:



It will be seen that sharpening accidentals are consistently made use of in the ascending scale, and flattening accidentals in the descending scale.

Of course everyone who reads music observantly knows that composers are not systematic in their notation of chromatic notes, but write them mostly as it serves their own or the executants' momentary convenience, often also they write them negligently and ignorantly. In scores one meets frequently with cases where a chromatic passage in one part is written in one way and in another part in another way. However, these notational diversities in practice, which prove nothing as to the real nature of the notes, do not concern us here. It is otherwise with the teaching of the theorists who tell us that the content of a key includes certain chromatic notes and excludes others. For instance, Day's and his followers' chromatised *C major* scale has no *c*♯, *d*♯, *g*♭, *g*♯ and *a*♯. He gives reasons, but not satisfactory ones. We must agree with his conclusions, if we grant his premises, which however is impossible. Such a system of chromaticism is not a key to the harmonic treasury of Schumann, Chopin, Wagner, and the most modern composers generally. If one nevertheless insists on applying a system of this kind to the music of these masters, one is driven to twist, turn, distort, and denaturalise the facts, and obscure instead of elucidating them. I venture to assert emphatically and without the slightest hesitation that the theory of limited chromaticism and the practice of the modern composers are irreconcilable.

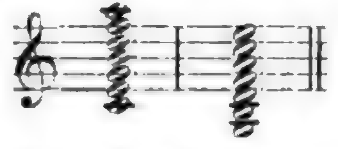
The tonal tendencies thus observed in the scales, that is in melody, remain the same in harmony, that is in the simultaneous combination of two or more degrees of a scale. Chords may be compounded of notes of different measures of rest, or of notes of movement, or of a mixture of notes of rest and of movement. Harmony understood thus, in the sense of simultaneous combination of melody notes with various tonal tendencies, furnishes us with explanations of most harmonic phenomena. This view of the matter saves us from the necessity of having recourse to systems founded on roots and on derivation from the harmonic series; nay, it even altogether excludes such systems. Indeed, the root and derivation theories are artificial edifices based on unjustifiable assumptions and constructed out of more or less ingenious inferences drawn from them. Admire the beauty of these fantastic fabrics if you like, but do not expect that they will be of any practical use to you. Instead of being a help, these theories are a hindrance to the right understanding of the problems in question; instead of removing actual difficulties, they create new imaginary ones. The fact is, we cannot see clear in the matter until we have divested ourselves of the notion that chords are entities given us ready-made by nature. Nature has given us nothing of the kind. It is no more than mere sport to slice the chords out of towering formations of seven superimposed thirds springing from two or

three roots, monsters such as have never been seen on land or sea[1]. Nor is it anything more serious than sport to pick the notes required for the chords out of that abounding storehouse the harmonic series. And why? Because the harmonic series is a simultaneously sounding multitude of tones which in their totality neither stand, artistically speaking, in harmonic relation to each other, nor form when heard together with equal distinctness a satisfactory whole, and from which, if being in tune is not an indispensable condition, the tones of all the harmonies in use may be collected and yet an unusable residue left. The pretention that by such theories a natural or scientific basis is given to harmony is an illusion that cannot fail to be the wonder and derision of future generations, if it is not already of the present. If we approach the matter unprejudiced, we need no more than common sense to recognise the baselessness of these theories as to fundamental facts, and the illogicalness of their developments. What I preach is the abandonment of these wooden idols devoid of living divinity.

Well, then, it may be convenient to speak of triads, of chords of the seventh, and perhaps also of chords of the ninth — whether it be convenient to speak of chords of the eleventh and thirteenth is another question — but it is necessary that we should understand that triads, chords of the seventh, etc., are not matter-born but mind-born entities. I repeat, chords are neither more nor less than simultaneous combinations of notes of a scale, notes of various characters and tendencies which combined produce harmonies of different characters and tendencies. The characters and tendencies of the constituents determine the character and tendency of the whole combination. The greater the number and strenuousness of the negative elements of the scale in a chord, the greater is the measure of its unrest and movement. The measure of rest, on the other hand, depends upon the position of the positive elements. As the tonic note expresses perfect rest, and the mediant and dominant imperfect rest, so the tonic chord with the tonic in the lowest

---

1) How surprised Rameau would be if he could see some of the developments of his ideas! For instance, John Stainer's Scale in Thirds:



And E. Prout's Materials of the Key of *C major*:

and in the highest part expresses perfect rest, and the same chord with any other note in one of the extreme parts imperfect rest.

What has more especially to be noted is this. Outside Tonality, that is as individuals standing by themselves, all consonant chords are chords of rest, and only dissonant chords, chords of unrest; whereas within the partnership of tonality only a single consonant chord, the tonic triad, is a chord of rest and has self-sufficiency, and all the other chords, the consonant as well as the dissonant, are chords of unrest and lack self-sufficiency. Hence it comes that the same consonant notes form at one time a chord of rest and at other times a chord of unrest. Thus *c-e-g* would be in *C major* a chord of rest, but in *G major*, *F major*, *E minor*, and *A minor*, and as a chromatic chord a chord of unrest. This fact is forgotten or not properly appreciated by those theorists who deal in borrowed chords. If we proceed from the chord of the dominant in *G major* to the chord of the tonic of that key, we proceed from unrest to rest; if we proceed from the chord of the supertonic with raised third in *C major* to the chord of the dominant of that key, we proceed from unrest to unrest. Although the notes are in both cases the same, the effect is different. I wrote a moment ago of consonant and dissonant chords of unrest. It may not be useless to note the difference: the non-tonic consonant triads have only the unrest derived from the negative tonal elements, the dissonant chords have in the dissonance or dissonances an additional element.

The constitution and conditions of chords can be strikingly brought out by means of the signs I made use of in connection with the diatonic scales, but which are equally applicable to chromatic notes. First I shall tabulate the Triads and the chord of the dominant seventh of the major mode.

Tonic.	Dominant.	Subdominant.	Mediant.	Submediant.
g —	d ˄˅	c —	b ∧	e —
e —	b ∧	a ˅	g —	c —
c —	g —	f ˄∨	e —	a ∨

Supertonic.	Subtonic.	Dominant Seventh.
a ˅	f ˄∨	f ˄∨
f ˄∨	d ˄˅	d ˄˅
d ˄˅	b ∧	b ∧
		g —

The marking of the first five chords does not stand in need of comment. With regard to the others I shall confine myself to the following two points. (1) The larger of two wedges indicates always the stronger

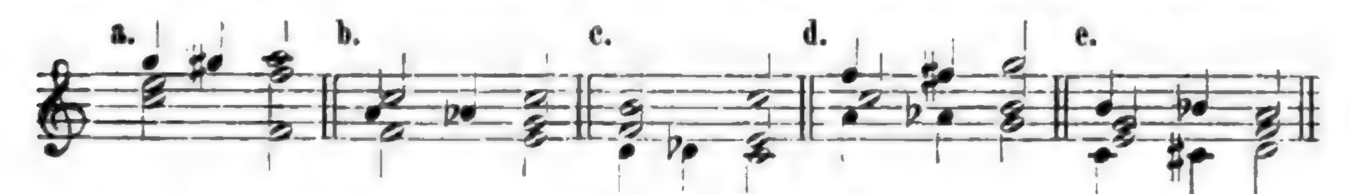
Digitized by Google

tendency and more natural drift; and (2) where there are two wedges they may not be applicable to the same circumstances (for instance, *d* in supertonic chord and *f* in subtonic chord not with fundamental in bass). It will of course be understood that the movement marks show the bearings of the notes in question upon the notes of the tonic chord. That composers often balk the natural tendencies of the notes, at least temporarily, that every non-tonic is not always immediately followed by the tonic chord, is a fact that does not require pointing out. Music would not be an art, still less the piquant and expressive art it is, were it otherwise. The state of matters harmonic may be strikingly and truthfully pictured by a comparison of tonality to the solar system. The tonic chord is the sun. What revolves around it may be single stars or groups of stars with subordinate centres of their own. If we look upon our harmonic system as a deviating from and a direct or indirect tending towards the elements of this central chord, every combination, be it ever so strange and complicated, will become intelligible.

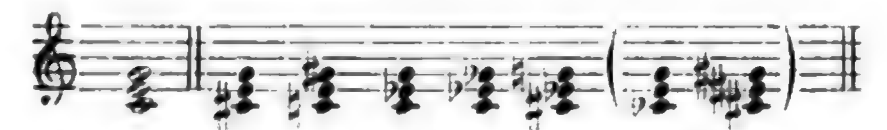
Instead of unnecessarily spending time in tabulating the other diatonic chords in major and those in minor, which everyone can easily do for himself, I turn now to the chromatic chords.

A chromatic chord is a diatonic chord one note or more notes of which have been chromatically altered, that is raised or flattened a semitone. This way of putting the matter acts on some theorists as a red rag on a bull. The word "altered" is the red rag. The alterationists are told by their opponents that it is foolish to speak of *c*♯ as an altered *c*, that the two notes, although bearing the same name, are acoustically as distinct as *c* and *b* and *c* and *f*. No doubt, they are. But what reasonable person ever denied it? The alterationists do not teach this, and their theory does not imply it. But whilst the opponents impute to them something not in the alterationists' mind, they overlook something that really is there. It is this, that you can alter, modify, a degree in a scale of notes making up a tonality. If you alter *f* into *f*♯ in *C major*, the altered *f* remains still the fourth degree. So, to ease the situation, the definition might perhaps be formulated thus: a chromatic note is a modified diatonic degree, and a chromatic chord one which contains one or more such degrees. The misunderstanding has seemed to me always one of the most curious and striking examples of to what strange misconceptions and suspicious prejudice may lead. The misunderstanding is so much the more curious as the alterations of the sixth and seventh degrees of the diatonic minor mode might have served as a warning.

Observation cannot but show the correctness of viewing chromatic chords as altered diatonic chords, as chords in which one, two, or more

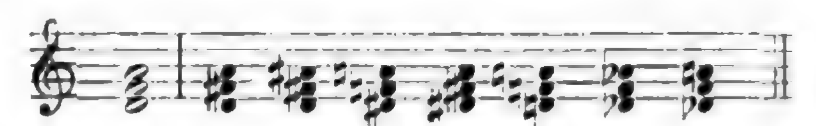
degrees of the diatonic scale have been modified. Indeed, it is difficult to imagine that conviction should fail to come to anyone who sees, as may be seen in the following examples, chromatic chords in the making.

The chromatic notes here reveal their diatonic and melodic origin unmistakably, and prove themselves leading notes, notes straining towards the degree immediately below or above them. These straining notes are either new notes of unrest or emphasised old ones. In the highest part of the first and the lowest part of the last of the above examples the chromatic notes produce a change from rest to unrest, all the other chromatic notes bring about an increase of unrest, of strain.

A system of harmony that in the twentieth century recognises only a limited number of chromatic chords in a key is nearly a century behind the times, and falls lamentably short of the practice of the present-day composers. To be duly comprehensive we have to say that every diatonic chord may be in several ways chromatically altered. For instance, the tonic triad in *C major* thus:



By means of the straining chromatic notes a strong drift is produced towards harmonies of which the notes thus reached form constituents — for instance, the supertonic or the dominant harmony by the first chord; the subdominant or submediant by the second; the dominant or chromatic supertonic (*c-d-f♯*) by the third; the subtonic (*d-f-b* after first inversion) or supertonic (triad or chord of seventh) by the fourth; and the supertonic or dominant by the fifth. The usual, although not the only, form of the last of these chromatic chords is of course the first inversion. The two chords in parentheses are given as chromatic chords leading to chromatic chords of the same key or to diatonic chords of other keys.

Of the supertonic diatonic chord the following chromatic modifications are possible.



Here the first two chromatic chords tend to the dominant harmony; the third to the tonic, submediant, and mediant; the fourth to the mediant; the last but two to tonic or dominant; the last but one to the tonic;

Digitized by Google

and the last to the subdominant. Where the different forms of a chord are not equally natural or effective, the preferable one (perhaps a first inversion) is easily discoverable.

We need not pursue this inquiry further. For the chromatic modifications of the other diatonic triads, and of the chords of the seventh, etc., would be but repetitions of the processes illustrated by the chromatic modifications of the tonic and supertonic triads. It is equally superfluous to point out that even in so far as I have given illustrations, exhaustion has not been attempted.

The view here set forth of chromatic chords seems to me to give a simple and rational theory of them, a theory based not on mere assumptions, but on obvious and palpable facts, namely, dissonant and tonal tendencies. Moreover, the theory is sufficient, which other theories are not, to comprehend with ease every imaginable chord of the kind, even those that have caused the greatest trouble — for instance, the chords of the augmented sixth (*a*♭-*c*-*f*♯; *a*♭-*c*-*e*♭-*f*♯; etc.). The attempts to account for these chords otherwise have not been a success. One cannot help thinking it a contradiction in terms and a confusion of ideas when theorists speak of chromatic chords and derive them from diatonic chords of other keys. Are not the characteristics of chromatic chords that they are not diatonic and yet belong to the key in which they are used? The most irrational proposal made, however, is the derivation of certain chromatic chords from two keys. This is a musical mystery, the mystery of Duality, of two in one, for which unreasoning faith is indispensable, a demand that ought not to be made outside theology. Then there is the search for roots, the endeavour to discover independent origins of the chords. Unfortunately the searchers are not aware that the roots they find are only in their imagination. Apart from tonality there can of course be no question of roots, and in tonality the only fundamental realities are the positive and negative elements, the elements of rest and unrest. The theory of invisible roots reminds me of the beautiful arrangement of putting the cart before the horse. We are often told that the chord *b-d-f-a* is a chord of the ninth, and *b-d-f* a chord of the seventh, with the fundamental note left out. It would be more correct to say that *g-b-d-f-a* was a chord of the seventh, and *g-b-d-f* a triad, with a fundamental note added. The relationship of these chords comes not from a common, not actually present root, but from the common, actually present constituents (*b-d-f*) that claim the same resolution. The dominant chord is regarded as the foundation chord of the group because it occurs most frequently; it occurs most frequently because it is the most important of them; and it is the most important because it comprises in its constitution in addition to negative elements one positive

element. From this link, which connects it with the tonic harmony, the chord of the dominant seventh derives its superiority over the two other chords. The fifth of the tonic chord is here the hinge on which the door constructed out of negative elements swings. It would be possible to build on the hinging on the extremes of the tonic triad a pretty theory. Illustration (**a**) shows us the pure contrast of positive and negative elements; (**b**) the hinging of two negative elements to the extremes of the positive elements, by which the dominant and subdominant triads are obtained; and (**c**) the extension of the same process, by which the chord of the subtonic and dominant seventh and the supertonic triad and chord of the seventh are obtained.

Interesting conclusions could be drawn from such premises; but this example of a theory is not brought forward as a proposal. If we wish the truth and nothing but the truth, we must look for that in illustration (**a**). What induced theorists to adopt the doctrine of roots was the similarity of function, or rather of tendency, which certain groups of chords exhibited — for instance, the dominant group (bearing on the tonic harmony), the tonic group (bearing on the subdominant) and the supertonic group (bearing on the dominant). This view of matters harmonic, however, has no objective reality, it is the outcome of the mind's love of order and system, a love that often rests satisfied with something artificial. In my opinion no good, and much evil, comes from the theories of roots. To confine ourselves to the actually present is both simpler and more in accordance with truth.

Another unnecessary difficulty arises from the insistence with which many theorists regard every simultaneous combination of notes as an independent chord. If they took a horizontal as well as a vertical view, they would discover that not a few combinations, especially in modern music, can only be rightly understood in relation to what follows, or what precedes and follows. Before calling harmonic combinations chords of the eleventh and thirteenth, attributing to them extraordinary roots and derivations, we should submit them to real analysis, and separate the appoggiaturas, anticipations, pedals, etc., from the chord notes. Nay, often we must altogether refuse an independent existence to harmonic combinations and simply regard them as dependent on their neighbours. In this way much light can be thrown on obscurities, and many complexities can be unravelled.

Digitized by Google

The laws of dissonance and tonality teach us much in theory and in practice, in little and in great things, even in aesthetics and in acoustics. If we know their spirit as well as their letter, they prove themselves excellent guides in part-writing, enabling us among other things to solve all problems of resolution. They help us to explain the discrepancy between the theorists' rules and the composers' practice in the matter of doubling chord constituents, by showing us that the usual rules deal with individual harmonies, not with progressions of harmonies; that what applies to things at rest, cannot have the same validity in the case of things in motion; and that what in another state does not please, may yet be acceptable in transition. Through the law of tonality we get also a wonderful insight into closes. It reveals to us at once the causes of their different expression — the difference of the full and the half close, the differences of the perfect full close and the forms of the imperfect full close, and so on. That the laws of dissonance and tonality have anything to do with the much discussed question of intonation may have escaped many. Equal temperament, that necessary evil where instruments with fixed tones are concerned, need not be considered. But what about the other two intonations that are made use of in our music — just intonation and what we may call free melodic intonation? The latter, which scientists ignore or condemn, but which singers and players, except those of instruments with fixed tones, make use of, is a system in which the intonation is determined not mechanically as in equal temperament, and not wholly by the harmonic proportions of intervals as in just intonation, but partly by these proportions and partly by the melodic tendencies of the notes. This free melodic intonation, this irregular improvised temperament, plays an increasingly important part in our increasingly chromatic and impassioned music. In fact, one may say without exaggeration that in modern music there is hardly anything in tune except the tonic chord. Where there is rest, justness of intonation is imperative, at any rate the reverse is painfully felt; where there is motion, our attention is drawn from what is to what is to be, and just intonation is of secondary importance. This enables us to sacrifice without regret physical euphony to psychical expression.

These are a few outlooks. As it is not my intention to lay before the reader a whole system of harmony, I shall now draw my remarks to a conclusion. My object was to point out the importance of two laws that form the true foundations of music. We may learn from them the great and pregnant truth that harmony is not a putting together of inanimate blocks, but a weaving and interweaving of living tendencies. In short, harmony is a study of dynamics rather than of statics.

Digitized by Google

Über einen interessanten Spezialfall von „Audition colorée".

von

Robert Lach.

(Lussingrande.)

Obwohl über das Farben-Hören schon eine ziemlich umfangreiche Literatur existiert, glaube ich doch, daß der nachfolgende Bericht über einen von mir beobachteten, wie mir scheint, recht interessanten Fall dieser merkwürdigen Disposition nicht unwillkommen sein dürfte.

Was zunächst die subjektive Glaubwürdigkeit des betreffenden Individuums betrifft, so kann ich mich für dieselbe mit vollster Sicherheit und ruhigstem Gewissen verbürgen; in intimster Verwandtschaft und seit frühester Jugend in unzertrennlichem, innigstem Kontakt mit ihm verbunden, hatte ich genugsam Gelegenheit, von der Kinderzeit herauf bis in das Mannesalter dieses Phänomen in allen seinen, im Laufe der Jahre bisweilen wechselnden Äußerungen an ihm zu beobachten und mich davon zu überzeugen, daß eine eventuelle Fiktion oder absichtliche Täuschung von seiner Seite vollkommen ausgeschlossen sei, — zumal dieses Phänomen schon in unserer Kinderzeit, wo noch keiner von uns es zu deuten wußte, an ihm auftrat.

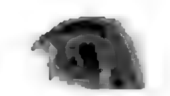
Wenn so also der Fall bewußter, absichtlicher Täuschung ausgeschlossen scheint, so ist es eine andere Frage, ob nicht unabsichtlich eine unbewußte Selbsttäuschung, sei es in quantitativer Hinsicht, rücksichtlich des Stärkegrades des Phänomens, sei es in qualitativer, hinsichtlich der Art oder der Deutung und Beobachtung seiner Äußerungen, dabei stattfinde. Auf die verschiedenen Möglichkeiten und Anhaltspunkte für Erklärungen in diesem Sinne werde ich noch weiter unten, bei der Kritik des Phänomens, zurückkommen; hier möchte ich nur vorläufig bemerken, daß Patient selbst (ich bitte, der Abkürzung wegen diese in pathologischen Berichten übliche, medizinische Terminologie beibehalten zu dürfen; und ist denn nicht schließlich das Farben-Hören auch ein psychopathisches Phänomen?) mit vollster Unbefangenheit selbst auf alle zu Zweifeln berechtigenden und ihm im Sinne subjektiver Selbsttäuschung verdächtigen Punkte aufmerksam macht und fortwährend bemüht ist, bei seinen Selbstbeobachtungen mit möglichst strenger Selbstkritik und Vorsicht zu verfahren.

Patient ist jetzt 29 Jahre alt, akademisch gebildet und leidenschaftlicher Musiker. In seiner Familie väterlicherseits ist künstlerische Anlage

Digitized by Google

nachweisbar: ein Großonkel war Maler, ein Oheim hat schöne malerische und musikalische Anlagen, sein Vater war großer Musikliebhaber; Fälle von *audition colorée* aber sind ihm weder an ihnen, noch sonst wem in der Familie bekannt geworden. Von der mütterlichen Seite her ist Patient mit Neurasthenie erblich belastet, die bei einem Onkel direkt in Paranoia und Verfolgungswahnsinn ausartete. Patient selbst bietet uns das Bild des Berufs-Neurasthenikers. Er zeigte schon in der Kindheit Talent zur Musik, ohne daß jedoch Lust und Neigung dazu sich geäußert hätte; im Gegenteil, der Musik-Unterricht war ihm verhaßt, er mußte stets dazu gezwungen werden. Erst in seinem 16. Lebensjahre brach plötzlich die Liebe zur Musik hervor und bestimmte ihn, sich der Musik (Komposition) zu widmen.

Die Erscheinung des Farben-Hörens nun äußerte sich, wie bereits oben bemerkt, schon in seiner Kinderzeit: er erinnert sich, die frühesten Anfänge davon ungefähr in seinem achten Lebensjahr beobachtet zu haben. Je älter er wurde, umso stärker bildete sich auch diese Disposition aus. Doch ist sie nicht zu allen Zeiten und bei allen Gelegenheiten quantitativ (seltener qualitativ, wo sich Verschiedenheiten meist nur in ganz feinen Nuancierungen und Schattierungen der Farben äußern) die gleiche: während sie zu manchen Zeiten ungemein stark ist, verschwindet sie zu anderen Zeiten fast ganz oder teilweise derart, daß er, in einem solchen Zeitpunkt aufgefordert, sie zu beschreiben, sie rein nur aus der Erinnerung, nicht aus lebendigem Anschauen heraus zu schildern im stande ist. Je mehr und je öfter er Musik und Töne hört (sei es Orchester oder Klavier, von anderen oder ihm selbst gespielt), umso stärker äußert sich auch die Erscheinung des Farben-Hörens; je mehr dagegen, infolge längeren Nichthörens, die Tonvorstellung verblaßt, umso schwächer wird auch die beim Hören oder auch nur der bloßen Tonvorstellung sich zwangsweise einstellende Farben-Empfindung, beziehungsweise -Vorstellung. Es gibt Tage, Wochen, Monate, wo das Phänomen sich nur ganz schwach in der Form äußert, daß beim Hören von Tönen vor seinem Auge gleichsam ein traumhaft schwacher, matter Glanz, wie ein duftiger, farbiger Schleier vorüberzieht; es gibt aber ebenso Zeiträume, wo vor seinem Auge prachtvolle kaleidoskopartige Bilder erstehen, ein leuchtendes, schillerndes, glitzerndes Farbenmeer, das, in gleichem Schritt mit der Bewegung und Veränderung der Töne in jedem Augenblick seine Farben-Verteilung wechselnd, so durcheinander wogt und wallt. Was vielleicht von Bedeutung und jedenfalls von Interesse ist: Patient beobachtete, daß dieses periodische Stärker- oder Schwächer-sich-äußern des Farben-Hörens gleichzeitig mit dem ebenfalls periodisch, eben im Anschlusse an das öftere oder seltenere Hören von Tönen bald stärker, bald schwächer sich bei ihm einstellenden, absoluten Tonbewußtsein zu



Digitized by Google

konstatieren ist. Ich halte dies für die Kritik des Phänomens für nicht unwesentlich und werde noch später darauf zurückkommen.

Die Farben nun, deren Vorstellung bei ihm durch die Empfindung oder auch bloße Vorstellung von Tönen ausgelöst wird, sind folgende:

c weiß, aber mit bräunlich gelber Schattierung, etwa wie das weiche Holz junger Bäume nach dem Abschälen der Rinde aussieht.
cis ebenso, aber mit silberglitzernden Punkten besetzt, etwa wie ein mit offener Klinge und weißlichgelber Beinschale im Sonnenlicht glitzerndes Messer.
d schneeweiß, sehr hell und glanzvoll.
dis ebenso, aber mit stark gelber Schattierung und starkem Goldglanz auf zahlreichen, in dem Weiß verteilten Punkten.
e hellgelb.
eis ebenso, mit starker bläulicher Nuancierung und ebenfalls glänzenden, metallisch glitzernden Punkten besetzt.
f hellblau (himmelblau).
fis ebenso, mit etwas dunklerer, mehr sich dem Berlinerblau nähernder Nuance, mit silberglänzenden Punkten besetzt; auch grünliches Schillern.
g saftiges Grün.
gis ebenso, mit goldig glitzernden Punkten.
a weißlich rosa, etwa dem Inkarnat oder der Farbe ganz weniger, in sehr viel Milch aufgelöster Chokolade ähnlich.
ais ebenso, doch bedeutend dunkler, mit starker roter Schattierung und goldglänzenden Punkten übersäet.
h gesättigtes, tiefes Rot.
his dasselbe, mit goldigem Glanze, aber zugleich weißlichgelbem Schimmer in dem Rotgoldgrund.

Für jeden Ton ist diese Farbe dieselbe ohne Unterschied der Oktave, in der er liegt, jedoch äußert sich die Verschiedenheit der höheren oder tieferen Lagen durch je eine hellere oder dunklere Schattierung und geringere oder stärkere Sättigung, Konzentration der Farbe; die höchsten Oktaven sind ganz lichte, die tiefsten Oktaven ganz dunkle Nuancen der Farbe eines und desselben Tones. Die chromatischen Erhöhungen der Töne äußern sich, wie aus Obigem ersichtlich, in der Farben-Vorstellung als ein der Farbe des betreffenden Tones gleichsam aufgesetztes Licht, als ein metallisches Glitzern und Flimmern, das, je nachdem die Farbe des betreffenden Tones eine kalte oder warme ist, mehr einen silbernen oder goldigen Glanz ausstrahlt. Der betreffende Ton erscheint als ein Fleck von der einen oder anderen Farbe, und auf diesem Fleck sitzen gleichsam erhöhte Pünktchen oder Wärzchen (etwa wie die Augen an den Fühlhörnern der Schnecken oder wie die Haare auf den Wärzchen der Raupen), die goldig oder silbern glitzern und flimmern, so daß der Effekt etwa derselbe ist, wie wenn in durch bunte, mit Glasmalereien ausgezierte Fensterscheiben hereinfallendes und demgemäß gefärbtes Sonnenlicht Gold- oder Silber-Gegenstände gehalten werden, die im

Schein eines durch eine Ritze hereinfallenden, ungefärbten, natürlichen Sonnenstrahls aufblitzen. Zugleich erglüht die betreffende Farbe in bedeutend stärkerem Glanze, etwa wie Glasmalereien in durchscheinendem Lichte. So wird zum Beispiel das Blau des *f* durch die chromatische Erhöhung ♯ zu einem in silbernem Glanze schimmernden und strahlenden, prachtvollen, gesättigten Berlinerblau, etwa wie die Farbe eines in durchfallendem Lichte erglühenden Saphirs. Eine sehr interessante weitere Tatsache, eine Nuancierung der Farbe im Sinne einer Assimilierung der Farbe des chromatisch erhöhten Tones an die Farbe jenes nächsten Tones, zu dem die chromatische Erhöhung hinleitet, wird im Folgenden noch eingehender zur Besprechung gelangen.

Chromatische Erniedrigungen bewirken demgegenüber eine Trübung: die betreffende Farbe wird gleichsam schmutzig, verwaschen. So ist zum Beispiel *g* ein schönes, saftiges Grün, *gis* erglüht in prachtvollem, mit goldglitzernden Punkten besetztem Goldgrün, etwa wie ein in durchfallendem Licht betrachteter Smaragd in Goldfassung, oder wie die gewisse Farbe des Meeres in der Tiefe von etwa 6—8 Meter an schönen, sonnigen Tagen bei einfallendem Sonnenlichte; *ges* dagegen wird zu einem verwaschenen, gleichsam durch einen schmutzigen Schleier betrachteten Blaugrün. Doch tritt nicht immer konsequent die Vorstellung des Schmutzigen, Verwaschenen ein: bisweilen wird die Grundtonfarbe dadurch einfach milder, sanfter, trüber; so wird zum Beispiel das Rot des *h* durch ♭ zu einem bedeutend milderen, sanfteren Rot, allerdings — ein gewisser trüber Schleier senkt sich auch hier wieder über das Rot hernieder.

Die durch chromatische Erniedrigung ausgelösten Farben-Empfindungen sind folgende:

ces schmutzig verwaschenes Weißlichgelb mit rötlicher Schattierung.
des schmutzig verwaschenes Weiß mit gelblicher Schattierung.
es schmutzig verwaschenes Bräunlichgelb, etwa wie von der Sonne beschienener Felsen.
fes schmutzig verwaschenes Blau mit eigentümlich gelblicher Schattierung
ges schmutzig verwaschenes Grün mit blaugrauer Schattierung.
as schmutzig verwaschenes Weißlichrotbraun, sehr matt, fast wie Inkarnat.
b schmutzig verwaschenes Rot mit brauner oder graurötlichweißer Nuance.

Bezeichnend ist also auch hier wieder die Annäherung der Farben-Nuancen an die Farbe jenes Tones, zu dem die chromatische Erniedrigung hinableitet. Ein und derselbe Ton hat also verschiedene Färbung, je nachdem ihn der Patient als chromatische Erhöhung oder Erniedrigung des nächst niederen oder höheren Tones hört oder zufolge musikalischer Orthographie geschrieben liest.

Digitized by Google

𝄪 oder 𝄫 bewirken nur eine Steigerung der durch ♯ oder ♭ erzeugten Farben-Empfindung: Der Glanz wird noch stärker, die schmutzig verwaschene Trübung noch trüber, und zugleich kommt, wie beim einfachen ♯ oder ♭, in die Farbe des Grundtones eine immer mehr zunehmende Nuance der Farbe des Nachbar-Tones, an den sich der ursprüngliche Grundton durch ♯, ♭, 𝄪, 𝄫 annähert; so wird *g* durch ♭ zu einem Bläulichgrün, durch 𝄫 wird die schmutzige Verwaschenheit und blaugraue Nuance noch stärker, das Rot des *h* wird durch ♭ milder, trüber und unreiner, durch 𝄫 wird es noch blässer und verwaschener und nähert sich dem Inkarnat des *a*. Umgekehrt: Das Blau des *f* wird durch ♯ glanzvoller, schillernder, dunkler, und diese schillernde Nuance verstärkt sich durch 𝄪 zu einem direkt grünlichen Glanze. Das Fleischfarben des *a* erhält durch ♯ nicht bloß den gewissen metallischen, goldigen Glanz, sondern auch eine dunklere Nuance, die sich dem Rot des *h* annähert. Durch 𝄪 wird diese Annäherung in der Farben-Nuance an das Rot des *h* noch stärker; daß alle diese chromatischen Erhöhungen oder Erniedrigungen, je nachdem sie in höheren oder tieferen Lagen liegen, lichter oder dunkler, sonniger oder schattiger erscheinen, ergibt sich aus dem hinsichtlich der Oktaven-Lage bereits oben von allen Tönen ohne Ausnahme Gesagten.

Aus dem bereits früher bemerkten Verschiedenfarbigsehen der auf dem temperierten Klavier identischen Töne je nach der musikalischen Orthographie folgt für Patienten eine große Unannehmlichkeit: er nimmt, beim Anhören dieser Töne auf dem Klavier, das Gewaltsame der temperierten Stimmung in Form unangenehmer Farben-Empfindungen wahr. Denn einerseits, (so namentlich, wenn er die betreffende musikalische Stelle mitliest, und ♯ oder ♭ vor seinem Auge stehen) erzeugt die so vermittelst des absoluten Tonbewußtseins vor ihm auftauchende Ton-Vorstellung in ihm die entsprechende Farben-Vorstellung, also, je nachdem *fis* oder *ges* steht, auch verschiedene Grundfarben; andererseits aber löst der auf dem Klavier oder im Orchester wirklich gebrachte Ton der temperierten Stimmung, der also sowohl vom vorgestellten *fis* als auch *ges* der natürlichen Stimmung verschieden ist, auch eine der Empfindung dieses wirklichen Tons entsprechende, heterogene Farben-Empfindung aus. Die Wirkung ist dann ein für den Patienten unangenehmes Ineinanderfließen beider Farben-Flecke, deren Farben aber sich nicht mit einander mischen (wie man, zufolge einfachster, psychologischer Konstruktion auf Grund der vorigen Bemerkung über die Annäherung der Farben-Nuancen an die Farben der nächsten, nicht alterierten Töne erwarten sollte), sondern die vielmehr gleichsam zusammenrinnen zu einem trüben, schmutzigen, verwaschenen Fleck. Das dem absoluten Tonbewußtsein und der natürlichen Stimmung Nachgeben seitens der Sänger und Instrumentalisten mit Durch-

brechung der temperierten Stimmung (ich meine das bekannte, unwillkürliche Erhöhen des Leittons, sowie die auf den Saiten-Instrumenten unwillkürlich und deutlich sich äußernde Verschiedenheit der durch die temperierte Stimmung identifizierten, chromatischen Alterationen) erzeugt hingegen im Patienten immer das Lustgefühl der Empfindung reiner, ungetrübter Farben. Daß demgemäß auch die geringste Verschiedenheit der Stimmung zweier oder mehrerer Instrumente, zum Beispiel zwischen Klavier und Violine oder zwischen Instrumenten und Gesang, dem Patienten die oft peinlichsten Gefühle der Empfindungen schmutzig verwaschener Farben-Flecke erzeugen, braucht nach dem eben Gesagten wohl nicht erst noch ausgesprochen zu werden.

Interessant sind auch die Farben-Vorstellungen, die durch die Kombinationen der einzelnen Töne sowohl im Nebeneinander als auch im Nacheinander, also sowohl in der Harmonie, Intervall und Akkord, als auch der Melodie ausgelöst werden; ebenso wie Intervalle, Akkorde und Melodien, so haben auch die einzelnen Tonarten verschiedene Farben. Was zunächst die Intervalle anbelangt, so findet ein Verschmelzen und Ineinanderfließen der Farben der beiden Töne insofern statt, als meistens der eine oder andere Ton des Intervalls die Grundfarbe liefert, während der zweite Ton entweder nur eine stärkere oder schwächere Nuancierung dieser Grundfarbe bewirkt oder aber mit dieser zu einer gemeinsamen Mischfarbe verschmilzt, zum Beispiel:

c e weißlichgelb mit stark gelber Schattierung.
c g grünlichweiß mit stark grüner Schattierung.
f a bläulichlila mit Inkarnat-Schattierung.
f h violett mit starkem Vorherrschen des Blau.
h f violett mit starker Betonung des Rot.
g h grünlichrot mit starkem Vorherrschen des Grün.
h dis Rot mit intensiv weißgoldigem Glanz.
d fis blendendweiß mit silbern glitzerndem, prachtvollem Dunkelblau schattiert.
a cis weißlichrot mit goldenem Glanz.
c a weißlichgelb mit stark rötlicher Schattierung.
c h weißlichgelb mit intensiver Purpurschattierung.
ges b schmutziges Grünlichrot, stark verwaschen.
ais cis rötlichweiß mit intensivem Goldglanz und flimmernden Punkten übersäet.
cis gis weißlichgrün mit stark grüngoldigem und silbernem Glanz und prachtvollem Goldgrün schattiert.
b d schmutzigrot mit blendendem Weiß schattiert usw.

Es scheint also der Grundton die Grundfarbe abzugeben, die der zweite Ton des Intervalls modifiziert, und mit der er gleichzeitig verschmilzt zu einer neuen, einer Mischfarbe (zum Beispiel rot und blau zu Violett). Merkwürdigerweise ist diese Art der Vermischung sehr verschieden: *h* und *f* verschmelzen zwar zu Violett, dagegen *e* und *f*, also gelb und blau, nicht, wie man erwarten sollte, zu grün, ebenso wenig *e* und *h*, also gelb und rot, zu Orange; vielmehr ist, wie aus obigen Beispielen ersichtlich, die gemeinsame Farbe meist die Grundfarbe des einen oder anderen Tones, und die Farben der beiden Töne sind innerhalb des gemeinsamen Rahmens dieses Fleckens zwei verschiedene, lokale Nuancen, schillernde Schattierungen. Nur dann, wenn die Farbe des Grundtones des Intervalls eine so ungesättigte, blasse ist, daß die Farbe des anderen Tones des Intervalls einen bedeutend höheren Grad der Sättigung, eine bedeutend stärkere Leuchtkraft besitzt, nur dann tritt die Farbe dieses Grundtones derart zurück, daß die Farbe des anderen Tones zur gemeinsamen Farbe wird, der die ungesättigte Farbe des Grundtones eine blasse Nuance der betreffenden anderen Farbe verleiht.

Analog wie bei den Intervallen verhält es sich auch bei den Akkorden: jeder Akkord erzeugt den Eindruck eines farbigen Fleckes, in dem innerhalb eines gemeinsamen, von ein und derselben Farbe erfüllten Rahmens die Farben der betreffenden Töne des Akkordes erschillern, — gleichsam ein farbiges Meer, das stellenweise in anderen Farben erglüht, als die allgemeine Grundfarbe ist[1]). Die den gemeinsamen Rahmen erfüllende Farbe ist meist die Farbe eines aus dem Akkord besonders hervortretenden, also seines wichtigsten, für ihn besonders charakteristischen Tones oder Klanges (so zum Beispiel namentlich in harmonischer Hinsicht der großen oder kleinen Terz, verminderter oder übermäßiger Intervalle, des Leittones u. s. w.); die Farben der anderen Töne sind die innerhalb dieses Rahmens schillernden, anderen Nuancen. Welcher von den Tönen des Akkordes diesem die Grundfarbe gibt, ist merkwürdigerweise nicht, wie man aus harmonischen Gründen erwarten sollte, stets der Grundton, auch nicht die Terz oder Quint, sondern dies ist ganz verschieden, scheinbar willkürlich. Ich gebe hier eine Zusammenstellung der tonischen Dreiklänge:

C-dur: gelb-grünlich.
C-moll: dasselbe, aber das Gelb schmutzig steingrau.

1) Ich brauche hier wohl nicht erst zu bemerken, daß, wenn im Vorhergehenden und Folgenden der Ausdruck »Grundfarbe« des Öfteren gebraucht wird, dies nie im Sinne der psychologischen Terminologie zu verstehen ist (wie man zum Beispiel von Grund- und Mischfarben, Haupt- und Nebenfarben spricht), sondern stets im Sinne: Farbe des Grundtones.

Cis-dur: prachtvoll gold- und silberglitzernd, grüngold und silberweiß, mit stark bläulichem Glanze.
Cis-moll: dasselbe, aber ohne bläulichen Glanz, stark gelbe Nuance, nicht so intensiver, metallischer Schimmer.
D-dur: prachtvoll blau und weiß schimmernd, etwa wie im durchfallenden Sonnenlicht glitzernde, von Brillanten eingefaßte Saphire.
D-moll: dasselbe, aber ohne das prachtvolle Glitzern; das Blau milder, matter, farbloser.
Dis-dur: eigentlich die Grundfarben von D-dur, aber das Weiße schillert stark ins Gelbe, das Blaue ins Grünliche, das in D-dur fast unmerkliche Lila oder Inkarnat stark ins Rötliche hinüber; dabei prachtvolles Flimmern in Gold- und Silberglanz.
Dis-moll: dasselbe wie bei Dis-dur, aber ohne den grünlichen Schiller, mehr tiefblaue Schattierung, auch metallischer Glanz nicht so stark.
E-dur: prachtvolles Goldgrün, mit grünlichem Glanze.
E-moll: dasselbe, aber ohne den Glanz; das Grün nicht so edelsteinartig funkelnd, sondern matter, milder, gleichsam trockener.
F-dur: schön hellblau, mit rötlichweißem Schimmer.
F-moll: dasselbe, aber gleichsam schmutzig verwaschen, rötliche Nuance beigemischt.
Fis-dur: prachtvolles gold- und silberglänzendes Tiefblau, glitzernd und schimmernd wie Saphirglanz im durchfallenden Lichte; zugleich leichte rötliche Nuance.
Fis-moll: dasselbe, aber ohne diesen Glanz; milder, matter.
G-dur: schönes, saftiges Grün mit ganz schwacher, weißlicher Schattierung.
G-moll: ebenso, jedoch trübe, gleichsam verwischt, und wie mit einem rötlichen Schmutzfleck schattiert.
Gis-dur: prachtvolles Goldgrün, aber ganz anders als bei E-dur, gleichsam rötlich-silberner Glanz hineinspielend, ungemein stark metallisch flimmernd.
Gis-moll: ebenso, aber ohne den starken Glanz; milder, schwächer, auch die rote Nuance bedeutend stärker.
A-dur: weißlich-rosa, mit starkem Goldglanz und Gelb.
A-moll: ohne den Goldglanz, mehr weißlich-gelbe Nuance.
Ais-dur: dasselbe, aber stark ins Rötliche und Goldige hinüberschillernd; sehr starker, metallisch flimmernder Glanz, mit weißlichem Scheine ähnlich Silberglanz gemischt.
Ais-moll: dasselbe, ober ohne letztere.
H-dur: prachtvolles, gold- und silberglänzendes Purpurrot.
H-moll: dasselbe, aber der Silberglanz ist verflüchtigt zu einem hellen, weißlichen Scheine.

Die mit ? vorgezeichneten Akkorde verhalten sich analog. Während also beim gleichzeitigen Erklingen von Intervallen oder Akkorden die Farben der einzelnen Töne mehr oder weniger zu Mischfarben zusammenfließen oder die gemeinsame Grundfarbe durch Nuancen beeinflussen, so hat Patient, wenn sie arpeggiert erklingen, oder wenn er sie sich durch Konzentrieren der Aufmerksamkeit in ihre einzelnen Töne

Digitized by Google

zerlegt, den Eindruck verschiedenfarbiger, nebeneinander stehender Flecken oder Streifen, von denen aber häufig der eine oder andere ein stärkeres Licht ausstrahlt als die übrigen, so daß diese von dem Scheine des einen gleichsam überstrahlt werden. Dies scheint, wie schon oben bemerkt, namentlich dann der Fall zu sein, wenn die eine der beiden Farben licht oder wenig gesättigt ist, also zum Beispiel bei *C-dur* das *c* (weißlich-gelb), *D-dur* das *d* (krystallklar, bläulich-weiß, — übrigens mit starkem Schimmer), *A-moll* das *a* (blaßrosa oder fleischfarben). Für die übrigen Arten der Akkorde, zum Beispiel der Septimen, Nonen- u. s. w. -Akkorde, weitere Beispiele zu geben, würde hier den Rahmen dieser kurzen Mitteilung übersteigen und wohl auch nichts Neues und Interessantes liefern, da eben immer die Farben der betreffenden Töne innerhalb eines, von der Farbe eines Tones des Intervalles oder Akkordes gleichmäßig erleuchteten oder durchschimmerten Raumes erglühen, ohne daß man einen inneren Grund für das bestimmende Moment des Vorherrschens dieses einen oder anderen Tones auffinden könnte. Merkwürdig ist übrigens, daß das eine Mal Grundton und Terz die Farbe verleihen, das andere Mal die Quint (man vergleiche die obige Tabelle, zum Beispiel die Farben der Akkorde *E-dur*, *H-dur*, *G-dur*, *A-dur*, wo bei *E-dur*, und *H-dur* die Quinte verschwindet, bei *G-dur* und *A-dur* bestimmend mitwirkt). Die Terz bestimmt nur insofern die vom Grundtone gelieferte Farbe, als sie dieser helle oder trübe Lichter aufsetzt, Glanz oder Mattigkeit verleiht, je nachdem sie eine große oder kleine Terz ist, ♯ oder ♭ hat (also der Akkord ein Dur- oder Moll-Akkord ist). Dur-Akkorde geben also, wie aus obiger Zusammenstellung ersichtlich, helle, glänzende, bei ♯ auch glitzernde und flimmernde Farbenflecke, Moll-Akkorde dagegen solche ohne Glanz, trüb, matt, verwaschen, oder wenigstens milder, blässer. Übrigens kommen hier zahlreiche Widersprüche in den Empfindungen des Patienten vor, insofern bei jedem Intervall oder Akkord der Eindruck ein anderer ist, und diese verschiedenen Eindrücke einander häufig widersprechen. Ein bestimmtes Gesetz in dem Verlaufe dieser Vorstellungen, beziehungsweise für die Bedingungen, unter denen ein Ton diese Herrschaft der Farbengebung erlangt, konnte ich trotz jahrelanger Experimente absolut nicht entdecken.

In ähnlicher Weise wie beim gleichzeitigen Erklingen mehrerer Töne, also beim Miteinander, der Harmonie, stellen sich die Farben-Empfindungen auch ein beim Nacheinander, also der Melodie (Harmonie im altgriechischen Sinne). Merkwürdig ist, daß sich hierbei die Tonalität äußert als eine gleichsam das ganze Vorstellungsfeld erfüllende Farbe, innerhalb welcher die einzelnen Töne der Melodie als ebensoviele einzelne, kleinere Farbenflecke in ununterbrochener Linie aufeinander folgen, gleichsam wie verschiedenfarbige, an einer Schnur aufgefädelte

Digitized by Google

Glasperlen. Eine in der Tonart *E-moll* sich bewegende Melodie zum Beispiel erscheint als eine gleichsam an einem Faden sich hinbewegende Anzahl verschiedener, farbiger Flecke, die in einem von schwefelgelbem Lichte gleichmäßig erfüllten Raume in dem Tempo der Melodie vorbeiziehen. Die Tonart *H-dur* erzeugt ebenso die Vorstellung eines von purpurrotem Lichte erfüllten Vorstellungsfeldes, in dem goldiger Glanz sich ausbreitet, *G-dur* eine solche von saftigem Grün, *Fis-dur* die eines solchen mit prachtvoll tiefblauem, silberschimmerndem Lichte. Die Farben der Tonarten sind genau dieselben wie die der betreffenden Grundtöne, beziehungsweise tonischen Dreiklänge; *D-dur* zum Beispiel ist ein von bläulich kristallschimmerndem Lichte erfüllter Raum, in dem gleichzeitig ein prachtvoll tiefblauer, saphirglanzähnlicher Schimmer erstrahlt, tiefblaue, silberglitzernde Flecke leuchten (etwa gleich dem Eindrucke einer von glitzernden Tropfsteinen erfüllten Grotte, in der blaues Licht angezündet wird, während gleichzeitig die Tropfsteine mit Tausenden blitzender und funkelnder Kristalle ein abseits angezündetes, bläuliches Magnesium-Licht zurückwerfen).

Interessant ist, daß mit dieser das Vorstellungsfeld erfüllenden Farbe der Tonart die Farben der einzelnen Töne der Melodie nicht verschmelzen, wie dies bei den Intervallen und Akkorden der Fall ist, sondern sie heben sich so scharf und deutlich davon ab, wie etwa auf einer Bühne die handelnden Personen im Vordergrunde von der Beleuchtung des Hintergrundes. Jedes Musikstück ist so für den Patienten vom ersten Takte an in ein gleichmäßig ruhiges Licht von bestimmter Farbe, das der betreffenden Tonart, gehüllt, das bei Modulationen in andere Tonarten wechselt mit dem Lichte dieser neu eintretenden Farben. Daraus folgt für den Patienten als Musiker eine große Unbequemlichkeit: nämlich bedeutende Schwierigkeiten und peinliche Unlustgefühle, die ihm alles Transponieren verursacht, ohne Unterschied, ob er selbst transponiert oder bloß transponieren hört. Da er nämlich einerseits den musikalischen Text liest und zufolge des absoluten Tonbewußtseins mit der Vorstellung dieser gelesenen Töne unwillkürlich die entsprechende Farben-Vorstellung reproduziert, andererseits aber die durch Transposition auf dem Klavier oder sonstigen Instrumenten oder Gesang wirklich erklingenden Töne sofort auch wieder die ihnen entsprechenden Farben-Empfindungen auslösen, die natürlich mit denen der bloß vorgestellten (gelesenen) Töne der Originaltonart absolut nicht übereinstimmen, und so gleichzeitig zwei verschiedene, ganz unzusammenhängende Reihen von Farben-Vorstellungen in seinem Vorstellungs-Gesichtsfeld zusammentreffen, so ist für ihn auf optischem Gebiete die Empfindung dieselbe, wie sie auf akustischem Gebiete ist, wenn zum Beispiel auf verschiedenen Instrumenten ein und dasselbe Stück in verschiedenen Tonarten gleichzeitig gespielt würde:

Digitized by Google

beide Farbenreihen fließen zusammen in schmutzige Kleckse, die jeden Augenblick beim Anschlagen neuer Töne zu neuen Klecksen fortrinnen. — In ähnlicher Weise wie einzelne kleinere Stücke, zum Beispiel Lieder, Klavierstücke u. s. w., sieht Patient auch Zusammensetzungen von Musikstücken zu größeren Ganzen als ein großes, farbig beleuchtetes Ganzes, je nach der Tonart ihres Anfanges, Endes oder einer ihm besonders lieben oder wichtigen Stelle: Die Brahms'sche »Feldeinsamkeit« zum Beispiel als wunderschönes, mildes Hellblau, das »Lohengrin«-Vorspiel rosenrot von goldigem Glanz umschimmert, das »Tristan«-Vorspiel als glänzendes Weiß mit blauem Schimmer (wahrscheinlich wegen der Tonart *D-moll* mit dem *f* als zweite Note), das »Götterdämmerung«-Vorspiel bräunlich gelb mit braunroten Sprengelungen (1. Akkord: *Es-moll*), Schubert's H-moll-Symphonie tiefpurpur u. s. w. (Inwieweit hier Associationen, sei es mit dem Klang der Vokale der Namen der betreffenden Werke, zum Beispiel Lohengrin, Tristan u. s. w., oder der Vorstellung der Bühnen-Beleuchtung oder einzelner Szenen der Opern u. s. w. mit ins Spiel kommen dürften, wird noch weiter unten zu besprechen sein). Auch seine eigenen Kompositionen sieht Patient stets in den ganz bestimmten Farben, die ihrer Tonart entsprechen, und beim Komponieren wird ihm durch diese Farben-Vorstellung direkt für jede Melodie, jedes Tonstück u. s. w. die Tonart diktiert: eine Melodie zum Beispiel, die er in der Beleuchtung »goldigglänzendes Purpur« sieht, kann er absolut nicht in einer anderen Tonart als *H-dur* notieren; versucht er, sich gewaltsam dazu zu zwingen, so zerfließt ihm die Farben- und Tonvorstellung in ein schmutziges, trübes, verworrenes Chaos, und es packt ihn ein derartiges Unlustgefühl des Unmutes und der Abgespanntheit, daß von einem Weiterarbeiten keine Rede mehr sein kann. Dasselbe tritt auch ein, wenn er Tonstücke, die er in ihren Originaltonarten kennt, zu hören und vorzustellen gewohnt ist, in transponierten Tonarten hört. — Daß ihm auch sämtliche Instrumente und Gesangsstimmen — abgesehen von den verschiedenen, auch sonst häufig beobachteten und sogar zum Teil in die Sprache übergegangenen Empfindungs-Associationen anderer Sinnesgebiete (zum Beispiel weiche, harte, kalte, warme, stechende, spitzige, dicke, dünne u. s. w. Töne) —, sowohl in ihrem allgemeinen Charakter als auch hinsichtlich der verschiedenen Partien ihres Klang-Umfanges bestimmte Farben-Vorstellungen erwecken, wird nach dem bisher Berichteten nicht überraschen, umsomehr, als dies ja ein auch sonst sehr häufig beobachtetes Phänomen ist. Ich zähle hier einige der wichtigsten mit den durch sie erweckten Farben auf:

Oboe: hellgelb, gegen oben zu, in den höheren Lagen, immer heller und lichter, gegen unten zu immer dunkler, bräunlicher.

Fagott: gelbbraun, gegen oben zu immer gelber, gegen unten zu immer dunkler braunrot, in den tiefsten Lagen ganz dunkelrotbraun.

Flöte: (je nach der Tonart, zum Beispiel Flöte in *D*) glashell, durchsichtig luftig, mit bläulichem Schimmer, etwa wie Eiskristalle; gegen oben zu immer lichter, heller, feiner gläsern, gegen unten zu immer dicker, gleichsam wie farbige Glasperlen.

Klarinett: ähnlich wie die tiefe Flötenlage jedoch körniger, kompakter, etwa wie farbige Glaskugeln rot, blau, grün, gelb durchsichtig, je nach den Transpositions-Tonarten; je höhere Lagen, umso lichter, gläserner, der Flöte ähnlich, je tiefere Lagen, umso dicker, dunkler, massiver, wie dickes, farbiges Glas.

Horn: je nach der Tonart rot, blau, grün, gelb u. s. w., aber immer schwellend, weich wie Peluche oder Atlas.

Trompete: je nach der Tonart weiß, gelb, weißgelb, blau, rot u. s. w., stets aber sehr glänzend, hart, kalt, trocken, wie Stein; gegen oben immer heller und glänzender, gegen unten immer dunkler.

Posaune: rotgold, mit starkem Glanze, gegen oben zu immer heller und glänzender, gegen unten zu immer dunkler, ins Braunrotgoldige schimmernd; sehr hart und kalt, starr wie Trompete.

Triangel: licht, bläulichweiß, silberglänzend, zum Teil gläsern.

Pauken: (je nach der Stimmung) blau-, braun-, grün-, rotschwarz, grau, immer sehr finster, dunkel und düster.

Inwieweit auch hier wieder diese Vorstellungen vielleicht auf im Anschlusse an den Vokalklang der Namen dieser Instrumente (zum Beispiel **Oboe**, **Fagott**, **Klarinet** u. s. w.) erfolgende oder sonstwie vor sich gehende Associationen zurückzuführen sein mögen, wird ebenfalls weiter unten noch zur Sprache kommen.

Für den Patienten sind alle diese geschilderten Farben-Empfindungen insofern sehr bedeutungsvoll, als sie ihm das Partitur-Studium und Instrumentieren in ähnlicher Weise bald erschweren, bald erleichtern, wie das Transponieren. Die Stimme jedes Instrumentes oder jeder Gesangsstimme (aber diesen gegenüber ist die Empfindung bedeutend schwächer und schweigt oft fast ganz) der Partitur erscheint als ein Streifen von bestimmter Farbe, der, je nachdem er in höheren oder tieferen Lagen des Stimmen-Umfanges sich erstreckt, eine lichtere oder dunklere Schattierung aufweist. Die ganze Partiturseite gewinnt so das Ansehen einer von farbigen Bändern, die bald parallel, bald senkrecht, bald gegen, bald auseinander, kreuz und quer, zickzack oder in Kurven, symmetrisch oder asymmetrisch durch einander wogen, durchflochtenen, in allen möglichen Farben und Farben-Nuancen schillernden Stickerei oder Glasmalerei; umso stärker natürlich ist der gleiche Eindruck beim Anhören des wirklichen Klanges, also zum Beispiel bei der Aufführung durch das Orchester, wo Patient den polyphonen Klang des Orchesters als ein durcheinander wogendes und wallendes, in den prachtvollsten Farben und Lichtern erglühendes, blitzendes, funkelndes und schimmerndes Farben-Meer hört.

Zugleich deuten ihm die in seiner Vorstellung auftretenden Farben das Auftreten der Instrumente an: glänzendes glitzerndes Gelb zum Beispiel mit bräunlicher Beimischung verrät die Oboe, und zwar je heller und glänzender, umso höhere Lagen der Oboe, je dunkler und mehr ins Braungelbe spielend, umso tiefere Lagen. Analog Englisch Horn dunkel braungelb, dunkler als die tiefste Lage der Oboe; je tiefer, umso dunkler und ins Braunrote spielend, je höher, umso mehr ins Gelbe, Helle (der Farbe der Blüte des »Goldlack«, oder mancher braungelbrot lackierter Möbel vergleichbar). Ähnlich steht es mit den bereits oben beschriebenen Farben-Empfindungen für Flöte, Klarinett, Horn u. s. w., die alle durch ihre Farben-Nuancen die höhere oder tiefere Lage des Instrumentes anzeigen. (Wie weit etwa auch hier anderseitige Associationen mitspielen, wird weiter unten noch zur Sprache kommen müssen).

Die nächste Frage, die sich hier (und überhaupt schon von allem Anfang an) aufdrängt, ist nun die: Wo sieht Patient alle diese Farben? Sieht er sie nach außen, auf die Außenwelt projiziert, oder in sich selbst? Wo ist der Schauplatz dieser Flucht von Farben-Vorstellungen? — Leider vermag Patient gerade hier trotz aller seiner Bemühungen keine wissenschaftlich befriedigende Antwort zu geben; er kann es selbst nicht beschreiben. Daß die Farben weder (beim Lesen von Musik) an dem Papier, noch (beim Hören) an den Instrumenten oder dem Munde des Sängers haften, daß sie ihm auch nicht, wie manche andere Farbenhörende den Eindruck hatten, als farbige Dünste oder Nebel aus dem Instrumente oder dem Munde des Sängers aufzusteigen scheinen, versichert er mit aller Bestimmtheit; auch empfindet er dieses Phänomen am deutlichsten und stärksten, wenn er, wie es seine Gewohnheit ist, Musik mit geschlossenen Augen hört. Mehr aber kann er leider nicht bestimmt angeben. Seine Empfindung ist einfach die, als ob im Momente, wo er Musik oder Töne hört, vor seinem Auge, (aber, wie er sehr deutlich fühlt, rein innerlich) gleichsam ein farbiger Schleier herniederrollte, auf dem farbige Streifen, Kugeln, Flecken, Lichter u. s. w. im Tempo der Musik vorüberziehen, etwa wie farbige Dämpfe und verschiedenfarbig leuchtende Feuerkugeln; daß diese Phänomene rein innerhalb seines Ichs vor sich gehen, dessen ist er sich während der Dauer der Erscheinung jederzeit vollkommen klar, — nur wohin sie zu verlegen seien, darüber kommt er nie mit sich ins Reine. Bald scheint es ihm, als empfinde er den Vorgang im Grunde des Auges, auf der Netzhaut, bald wieder vorne, vor der Linse oder dem Glaskörper, bald vor der Hornhaut, bald wieder scheint es ihm, als ob er die Farben nicht in, sondern zwischen den Augen, über der Nasenwurzel, unter der Mitte der Stirn, sehe. Es scheint ihm dasselbe Gesichtsfeld zu sein, auf dem auch die gewissen, vom Blutdruck hervorgerufenen Erscheinungen winzig kleiner, blitzschnell

Digitized by Google

vorüberschießender oder kreisender, roter und schwarzer Punkte sich abspielen[1]). Worauf er in dem Bestreben, die Erscheinung zu beschreiben, immer wieder zurückkommt, ist nur dies: den Eindruck, den ihm das Sehen der Töne als Farben macht, könne er nichts anderem vergleichen als dem Eindruck eines Kaleidoskops, wo innerhalb eines von einem farbigen Lichte gleichmäßig erhellten Raumes oder Gesichtsfeldes die prachtvollsten, verschiedenartigsten Farbenflecke, Linien, Streifen u. s. w. zu den verschiedensten Figuren zusammenfließen und durcheinander wallen.

Schließlich ist noch zu bemerken, daß Patient zwar beim Vorstellen oder Hören von Tönen Farben-Empfindungen, beziehungsweise -Vorstellungen hat, nicht aber umgekehrt; der Anblick von Farben, Gemälden, Ornamenten u. s. w. vermag zwar eine allgemeine Stimmung und künstlerische Erregung in ihm zu erwecken, aber seine Wirkung geht nicht soweit, daß bestimmte Farben die Vorstellungen oder Empfindungen der im Farbenhören associerten Töne auszulösen vermöchten.

Versuchen wir es nun, den vorliegenden Fall vom allgemeinen, kritischen Standpunkte aus zu betrachten. Es kann hier natürlich nicht meine Aufgabe sein (und ich fühle mich auch gar nicht dazu berufen), innerhalb des engen Rahmens dieses Berichtes eine Erklärung des vorliegenden Phänomens zu versuchen; sind doch schon von berufener Seite die mannigfaltigsten, diesbezüglichen Versuche unternommen worden. Ich möchte mir nur erlauben, auf einige Möglichkeiten von Erklärungen hinzudeuten, für die mir hier einige Anhaltspunkte vorzuliegen scheinen.

Was zunächst die Associations-Theorie anbelangt, möchte ich zunächst zur Unterstützung für einen Erklärungs-Versuch in diesem Sinne auf die Tatsache aufmerksam machen, daß Patient in gleichem, ja vielleicht noch in stärkerem Grade als auf musikalische Töne auch auf den Klang der Sprache, beziehungsweise deren Vokale mit Reproduktion von Farben-Empfindungen oder -Vorstellungen reagiert, derart, daß der bloße Klang der Vokale eines Wortes aus den betreffenden Farben bestehende, leuchtende Flecke vor seinem Auge erstehen läßt. Die durch die einzelnen Vokale hervorgerufenen Farben-Vorstellungen sind folgende:

a: leuchtend helles Weiß, milchig, mit ganz leichtem Inkarnats-Anflug.
e: helles, glänzendes Gelb.
i: helles, mildes, sanftes Lichtblau.
o: dunkles Rotbraun (etwa wie Schokolade).
u: tiefes Grün, fast schwarzgrün.

1) Ich habe hier, trotz der unwissenschaftlichen und laienhaften Ausdrucksweise, seine Beschreibung wörtlich wiedergegeben, um das Charakteristische daran nicht zu verwischen.

Digitized by Google

ä: gelbgrau, etwa wie die Farbe vom Sonnenlicht grell beschienener Felsen.
ö: rotgelb, mit starkem Purpurglanz.
ü: saftiges Goldgrün.
ai: sehr blaßlila, Gemisch von milchig zartem Inkarnat und Himmelblau.
ei: gelb, mit starkem blauem Glanze, das Ganze leicht gelbgrünlich.
oi: violett, je nach Betonung des o oder i mehr dem Rot oder Blau sich nähernd.
ui: blaugrün, je nach Betonung des u oder i mehr dem Grün oder Blau sich nähernd.
au: graugrün, je nach Betonung des a oder u mehr dem Grau oder Grün sich nähernd.
äu: schmutzig steingraugelbliches Grün.
eu: gelbgrün, sehr saftig und frisch.

Ob nun diese seit frühester Kinderzeit beim Patienten unverändert fort und fort auftretenden, durch Vokale ausgelösten Farben-Vorstellungen nicht selbst wieder auf irgendwann in frühester Jugend zum erstenmal aufgetretene und dann fortwährend unverändert wiederholte Associationen mit durch Worte, aus denen die betreffenden Vokale, Umlaute oder Diphthonge besonders stark hervorklingen, bezeichneten Begriffen für Gegenstände von der betreffenden Farbe, deren Vorstellung jetzt mit dem Klange des betreffenden Vokals associiert wird, zurückgehen mögen, das hier zu untersuchen, würde den Rahmen dieses Berichtes sprengen. Ich möchte hier nur bemerken, daß es bei vieren der Vokale (*e* = gelb, *i* = himmelblau, *o* = rotbraun oder schokoladefarben, *u*, *ü* = grün) tatsächlich ohneweiters gelingt, einen solchen Zusammenhang aufzufinden, während es allerdings schwerer fallen dürfte, für *a* und die übrigen Umlaute und Diphthonge ungezwungen einen solchen zu konstatieren (*a* = Papier? Aber die betonte Silbe ist *i*, also müßte eher der Vokal *i* die Farben-Vorstellung Weiß erzeugen!) Die Kolorierung der Diphthonge und Umlaute könnte man dann ja als eine weiterhin allmählich erfolgende, ganz unbewußt vor sich gehende Verarbeitung des durch die fünf Grundvokale gegebenen Farben-Materials erklären. Immerhin läge es dann nahe, anzunehmen, daß auch die Kolorierung der Töne und Tonarten durch (unbewußte) Association der mit den gleichnamigen Sprachvokalen associierten Farben erfolge, also beim T o n e *a* die Farbe des V o k a l e s *a*, beim T o n e *e* die des V o k a l e s *e*; und in der Tat stimmt ja für diese beiden Fälle die Farbe so ziemlich. Aber woher dann die Farben für sämtliche übrigen Töne, denen keine gleich benannten Vokale korrespondieren? Und wie den Widerspruch erklären, daß selbst bei dem ersten der beiden soeben angeführten Fälle, bei *a*, die Farbe des T o n e s *a* eine andere Nuance ist als die des Vokals? (nämlich rötlich weiß, In-

karnat, nicht hellweiß, milchig, wie letztere?) Also eigentlich nur für $1^1/_2$ Fälle wäre die Erklärung durch Association mit Vokalfarben anwendbar, nämlich auf *e* und zum Teil, wenn auch nicht befriedigend, auf *a*. Aber abgesehen hiervon erhebt sich gegen diesen Erklärungs-Versuch auch in psychologischer Hinsicht ein Widerspruch: er postuliert nämlich, daß eine Empfindungs-Vorstellung (die von Farben) ausgelöst werde durch Association von Begriffen (nämlich der durch Worte mit gleichlautenden Vokalen bezeichneten); es ist dies also derselbe Fehler, an dem zum Beispiel die Erklärung der Konsonanz und Dissonanz aus den betreffenden Intervallen immanenten, einfachen oder komplizierteren mathematischen (Schwingungs-)Verhältnissen krankt. Immerhin aber mag es unbenommen bleiben, die Frage der Möglichkeit der Erklärung durch Association zu ventilieren; vielleicht mag ebenso bei der Kolorierung des Klang-Charakters der Instrumente eine Association mit den Sprachvokalen, beziehungsweise den Farben der betreffenden Begriffe, stattfinden (zum Beispiel Oboe, Vokale *o* und *e*, also Farben: rotbraun und gelb, was allerdings nur hinsichtlich des Gelb ganz für die Oboe-Klangfarbe paßt; ebenso Fagott, betonter Vokal *o*, also braunrot). Die verschiedenen dunkleren und helleren Nuancen der Tiefe oder Höhe der Instrumentallagen, zum Beispiel des Bräunlichen im Klang der Oboe in ihrer tiefen Lage, kann man sich, wenigstens im vorliegenden Fall unseres Individuums, das durch und durch Musiker ist, leicht dadurch erklären, daß die Annäherung des Klanges der tiefen oder hohen Lage des Instrumentes an andere, gerade der betreffenden Lage klangverwandte Instrumente, (zum Beispiel der tiefen Oboe-Lage an Englisch Horn, des tiefen Englischhorns an den Fagott, der hohen Klarinett-Lage an die Flöte, der tiefen Flöten-Lage an das Klarinett u. s. w.) auch die mit diesen associierten Farben-Vorstellungen auslösen mag. Ähnlicherweise wenigstens nicht ganz unmöglich mögen Erklärungs-Versuche in diesem Sinne gegenüber Klarinett (Vokale *a*, *e*, *i*, also weiß, gelb, blau) u. s. w. sein; ganz unerklärlich aber, wenn nicht überhaupt widerspruchsvoll bliebe hiernach die Kolorierung des Klanges von Flöte, Horn, Posaune, Trompete u. s. w. (Wie weit nicht auch die einfache gewöhnliche Association mit den Vorstellungen der Farben und des Äußeren der Instrumente die mit deren Klang associerten Farben-Vorstellungen beeinflussen oder gar hervorrufen mag, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden).

Ein begleitendes Phänomen, in dem man beim ersten, flüchtigen Erwägen leicht ein willkommenes Kontrol-Organ für die soeben geschilderten Phänomene erblicken könnte, versagt leider bei näherer Untersuchung vollständig: ich meine das gleichzeitig mit dem Farbenhören periodisch ab- oder zunehmende absolute Tonbewußtsein. Denn offenbar liegt es nahe, zu kalkulieren: die sicherste Probe dafür, ob das dem Patienten

Digitized by Google

angeborene Farbenhören auf in die früheste Jugend zurückgehenden, rein zufälligen Associationen beruht, oder ob es in tieferen, rein innerlichen Beziehungen zu dem Klang der Töne selbst steht, wird offenbar die sein, ob Patient, auch wenn er die erklingenden Töne gar nicht geschrieben vor sich sieht, also ihre absolute Höhe gar nicht kennt, dennoch dieselben Farben-Vorstellungen hat, wie sie sich einstellen, wenn er die betreffenden Töne schwarz auf weiß geschrieben vor sich sieht, also ihre absolute Höhe kennt. Trifft dies ein, dann liegt doch hierin der Beweis, daß die Farben-Vorstellung mit dem absoluten Klange des Tones rein innerlich, und nicht bloß mit dessen Abbild, seiner Vorstellung in der Seele des Patienten, rein äußerlich durch zufällige Association zusammenhängt. Und in der Tat habe ich bei den mannigfaltigsten, jahrelangen Experimenten mit dem Patienten stets ersteren Fall bewährt gefunden; auch wenn er in derartiger Entfernung und Lage, — zum Beispiel in einem anderen Zimmer, mit dem Instrument zugekehrten Rücken u. s. w., — vom Instrument abseits stand, daß er durchaus nicht auf diesem die absolute Höhe des angeschlagenen Tones hätte ablesen und erst danach durch Association die betreffenden Farben-Vorstellungen reproduzieren können, — immer stimmte die von ihm als bei dem betreffenden, erklingenden Tone empfunden angegebene Farbe genau mit der laut obiger Darstellung tabellarisch jedem Ton zukommenden Farben-Nuance. Ja selbst dann, wenn man, um Patienten irrezuführen und gerade dadurch zu prüfen, das Klavier oder betreffende Instrument um $^1/_4$ oder ganze Töne hinauf- oder hinunterstimmte und ihn selbst dann auf dem Instrument Töne anschlagen und die von ihm empfundene Farbe angeben hieß, so daß also das scheinbare *C* der Klaviatur in Wirklichkeit ein absolutes *Cis*, *D*, *H* oder *B* war, so war er zwar darüber sehr frappiert, daß sein Ohr plötzlich wie er meinte, die Töne verwechsle und er bei einem *C* die Farbe des *Cis* oder *D* oder *H* oder *B* sehe, aber er hatte, — ganz korrekt im Sinne der obigen auf Grund zahlreicher Experimente mit ihm aufgestellten Tabellen —, die dem absoluten Ton entsprechenden Farben-Empfindungen. Aber gerade hier kommt dem Prüfenden eben des Patienten absolutes Gehör hindernd dazwischen: denn gerade das, was beweisend sein soll, daß nämlich Ton- und Farben-Empfindung beide ganz gleichzeitig und von einander unabhängig primär auftreten sollen, wird durch das absolute Gehör des Patienten sofort wieder illusorisch: vermöge seines absoluten Gehörs hört er eben die auf dem absichtlich falsch gestimmten Instrumente höher oder niedriger erscheinenden Töne in ihrer wirklichen, absoluten Lage (er hört das scheinbare *C* als wirkliches, absolutes *D*), stellt sie sich als solche vor, und wenn nun die Farben-Vorstellung wirklich durch Association, also sekundär, erfolgt, was ja eben der Gegenstand der Untersuchung ist, so knüpft

sie sich dann an den vorgestellten absoluten Ton an. Das Experiment beweist also nicht das, was es soll; es wird durch das absolute Gehör des Patienten paralysiert.

An zwei weitere Erklärungs-Theorien, — in denen übrigens, wie in allen derartigen Fragen, das letzte entscheidende Wort einerseits der Psycholog, andererseits der Physiolog hat, und die ohne deren entscheidendes Votum einfach wertlose Spielereien bleiben, — möchte ich nur noch mit wenigen Worten erinnern: die eine betrifft die eventuelle Möglichkeit eines Falles von Sinnesvikariat, und die andere die rein physiologische Frage, ob das in Rede stehende Phänomen nicht etwa möglicherweise durch ein Überspringen, gleichsam eine Transposition akustischer Reize von den Nervenbahnen des Gehörsinnes auf eventuelle angrenzende, benachbarte Nervenbahnen des Gesichtssinnes erklärt werden könnte. Eine Appellation an erstere Theorie erschiene mir im vorliegenden Falle begreiflich oder wenigstens entschuldbar angesichts des Umstandes, daß Patient für Malerei und Farben sonst auch nicht die leiseste Empfänglichkeit oder Bedürfnis darnach zeigt. Der einzige Fall, wo überhaupt Farben für ihn existieren, ist eben der der Vermittelung durch Töne, sodaß man also in dem vorliegenden Beispiel der *audition colorée* einen Akt des Ersatzleistens, des Entschädigungdarbietens erblicken könnte, den die Natur vornimmt, um wenigstens ein gewisses Minimum von Gleichgewicht in den Anlagen herzustellen. — Im anderen Falle hätten wir eigentlich nichts anderes als einen Spezialfall des Weber'schen Gesetzes der spezifischen Sinnes-Energie vor uns: ein akustischer Reiz, das heißt ein Reiz, der unter normalen Umständen und bei normalen Menschen nur die akustischen Nervenbahnen in Erregungszustand versetzt, löst im vorliegenden Fall beim Patienten aus irgendwelchen Gründen, die zu erforschen eben Sache des Physiologen wäre, eine Reaktion auch der optischen Nervenbahnen aus. Ob und inwieweit dies möglich ist, ob vielleicht infolge einer sei es ganz normal bei allen Menschen, sei es nur beim Patienten und anderen farbenhörenden Individuen, also pathologisch, vorkommenden, engen Nachbarschaft oder vielleicht gar direkten Verbindung beider heterogener Nervenbahnen eine solche Reiz-Übertragung stattfindet, so daß also in diesem Falle einfach eine Fortpflanzung des ursprünglich bloß auf den akustischen Nervenbahnen ausgelösten Erregungs-Zustandes auf die optischen, also ein Überspringen der Reaktion von den einen auf die anderen vorläge, — etwa wie ein elektrischer Funke, infolge großer Nachbarschaft oder gar direkter Verbindung von einem Leitungsdraht zu einem andern überspringt und so sekundär sich neue, für ihn ursprünglich gar nicht bestimmte Bahnen schafft, — das alles sind Fragen, in denen das letzte, erlösende Wort zu sprechen einzig und allein der Physiologe, und auch nur dieser, berufen ist. Jedenfalls müßte

Digitized by Google

man, wie mir scheint, erst die Unmöglichkeit aller dieser Erklärungsversuche unwiderleglich dargetan haben, ehe man berechtigt wäre, auf den Beistand des Naturforschers zu verzichten und sich der mystischen Theorie einer als im letzten Grunde unausweichlichen, metaphysischen Identität von Farben- und Tonschwingungen, deren Symptome eben das kolorierte Hören sein soll, in die Arme zu werfen, einer Theorie, die allerdings infolge ihrer romantischen Mystik auf naiv spekulative Gemüter einen gewissen Reiz ausüben mag, die aber nie mehr Wert als den einer bloßen, metaphysischen Spielerei und müßigen Konstruktion haben kann, solange es — Gott Lob und Dank! — noch Physiologen und Naturwissenschaft gibt und geben wird.

Digitized by Google

Volkslieder in Lussingrande

von

Robert Lach.

(Lussingrande.)

Für den Musik-Historiker, der auf Lussin die einheimischen Volkslieder kennen lernen und sammeln will, kommen Gefahren und Schwierigkeiten in Betracht, die ihm die äußerste Vorsicht und Zurückhaltung zur Pflicht machen, wenn er nicht wertlosen Kram als Ausbeute nach Hause bringen will. Was er nämlich von vornherein in Betracht ziehen muß, sind die aus der geographischen Lage der Insel resultierenden, eigentümlichen, ethnographischen Verhältnisse. Mitten im Quarnero, zwischen Italien und Istrien einerseits, Dalmatien und Kroatien andererseits gelegen und dem Verkehr mit allen diesen Ländern in gleicher Weise geöffnet, bietet es hinsichtlich seiner Bevölkerung ein seltsam gemischtes Bild: während Lussinpiccolo zum größten Teil italienisch ist und Lussingrande, Neresina, Ossero u. s. w. uralte, venezianische Stadt-Anlagen sind, welche von dieser alten, venezianischen Kultur noch mannigfache Überreste bewahren, sind andererseits die Campagna und das Herz der Insel durchwegs von Kroaten bewohnt. Im allgemeinen kann man für die Bevölkerung Lussins die Formel aufstellen: Die besseren Stände und die *pescatori* sind durchwegs nur italienischer, die *campagnuoli* nur kroatischer Nation. Dies spiegelt sich denn auch getreulich in der Volks-Musik der Insel wieder: die *pescatori* singen italienische, die *campagnuoli* kroatische Volkslieder. Die innige Geistes- und Bluts-Verwandtschaft mit Italien wird übrigens umso stärker immer wieder von neuem aufgefrischt, als zufolge eines Vertrages zwischen Österreich und Italien nach dem Abschluß des letzten italienisch-österreichischen Krieges (1866) bei der Abtretung Venedigs den Fischern von Chioggia bei Venedig für das noch aus den Zeiten der venezianischen Republik herrührende Recht der freien Fischerei in dem Binnenmeere bei Lussin Gewähr geleistet wurde, so daß demgemäß der ganze Porto Lussingrandes von chioggiotischen Fischerbarken gefüllt ist, die an der Küste Lussins Fischfang betreiben und aus ihrer Heimat, Chioggia, Venedig und überhaupt Italien sowohl die älteren, als auch die neuesten chioggiotischen, venezianischen, neapolitanischen etc. Volkslieder und Gassenhauer nach Lussin verpflanzen, wo sie von der italienischen Bevölkerung mit Begeisterung gesungen und weiter überliefert werden. Wer also den einheimischen Volksgesang Lussins kennen lernen will, muß die ganze Gruppe bloß

Digitized by Google

importierter, italienischer Volkslieder ausscheiden und sich an die von der kroatischen Bevölkerung gesungenen, alten kroatischen Volkslieder halten, in denen allein die Früchte autochthonen lussignesischen Volksgesanges zu erblicken sind.

Rein nur, um das weiter unten auszuführende Bild nach allen Seiten abzurunden und zu vervollständigen, gebe ich (in Beilage A) auch einige Proben istrianischer und italienischer, also aus Pola, Fiume, Triest, Venedig, Chioggia etc. importierter, auf Lussin gesungener Volkslieder. Nr. 1 ist ein aus Pola herrührender Gassenhauer, der von den Rekruten Lussins gesungen wird, wenn sie von der Stellung in Pola zurückkehren. Nr. 2 bis 11, ferner Nr. 14 und 18 bis 20 sind verschiedene, teils triestinische, teils venezianische, neapolitanische u. dergl. italienische Volksweisen. Nr. 12 und 13 sind sehr beliebte Lieder der Chioggioten, jeder *pescatore* singt sie laut in seiner Barke im Porto von Lussingrande. Nr. 15 und 17 sind bekannte, venezianische Gondellieder, von denen namentlich Nr. 17 uralt sein soll. Nr. 16 endlich ist ein ebenfalls alter, neapolitanischer, graziöser Volksscherz. Daß auch die unentbehrlichen Gassenhauer »*Che caligo*«, das »*Funiculì funiculà*« und die »*Santa Lucia*« nicht fehlen, ebenso wie der ungemein beliebte, italienische Sozialisten-Hymnus, ist selbstverständlich. Für den Musik-Historiker, der die einheimische, autochthone Volksmusik Lussins kennen lernen will, sind aber, wie gesagt, diese italienischen Volkslieder völlig wertlos, und wir wenden uns daher besser der zweiten Gruppe von Volksliedern zu, den kroatischen.

Was diese uralten, bis in die ältesten Zeiten des Slaventums, in die slavische Heldenzeit (deren Andenken viele dieser Gesänge forterhalten, insofern ihr Text die Kämpfe und Heldentaten der alten slavischen Helden im Kampfe gegen Venetianer, Mongolen, Türken etc. besingt) zurückreichenden Gesänge charakterisiert, das ist die als ein Symptom hohen Alters bedeutsame Monotonie und Tonarmut, sowie die ganz engen Intervallschritte dieser Gesänge. Stundenlang näselt der *campagnuolo* in der *Osteria* hunderte von Malen stets immer wiederholt dieselbe monotone Lied-Strophe, ganze Nächte hindurch (wie ich selbst zu beobachten Gelegenheit hatte), und die andern näseln dieselbe Melodie unisono mit, höchstens daß ein zweiter sie in der Ober-Terz begleitet, oder ein dritter gar die Unter-Terz (also die Unter-Quinte der obersten Stimme) übernimmt.[1] Ich gebe in Beilage B, Nr. 1 bis 8 verschiedene solcher Gesänge, die stets aus ganz kurzen, oft nur einen oder zwei Takte umfassenden Melodien bestehen und (namentlich 2 und 3) durch die typischen Symptome höchsten, urältesten Archais-

1) Vergleiche Beilage B. Nr. 1 a, b, c, wo eine der beliebtesten dieser Melodien notiert ist.

Digitized by Google

mus gekennzeichnet sind. Besonders interessant ist die Melodie des unter Nr. 3a und b notierten, uralten Pfingstliedes: am Abend der Pfingstfeiertage und am Tage der heiligen Anna werden in der *Campagna* oder auf Plätzen vor den Häusern Feuer angezündet, und die Burschen springen über diese hinweg, indem sie dabei die hier notierte Melodie (von der ich zwei Versionen hörte, die ich daher beide mitteile) näseln. Bezüglich des Wortlautes des Textes bitte ich um Entschuldigung, falls selber schlecht und unrichtig geschrieben sein sollte; da ich selbst nicht Kroatisch verstehe, und keiner der Natur-Sänger aus dem Volke, die mir die Melodien vorsangen, schreiben konnte, mußte ich sie rein nach dem Klange niederschreiben.

Wer sich um die Erhaltung dieser uralten Gesänge hochverdient gemacht hat, ist die Kirche. Wie bei uns Deutschen im Mittelalter weltliche Volkslieder durch geistliche Parodierung in den Besitz der Kirche übergingen, so ging und geht auch noch heute hier im Süden die Kirche gegenüber den slavischen Gesängen vor: sie legt der Melodie geistliche Texte (entweder in slavischer oder in lateinischer Sprache) unter, nimmt eventuell das Tempo noch langsamer und trauriger, als es ohnehin schon ist, — und das slavische Volkslied ist zum Kirchenlied geworden. Da hier überdies der kroatischen Sprache infolge der Indulgenz des selbst durchaus kroatischen Episkopates (auf Veglia) ein bedeutend weiterer Spielraum in der Liturgie und der gottesdienstlichen Musik gegönnt ist, als bei uns der deutschen, so mögen auch schon von Anfang an eine ganze Anzahl von Gesängen direkt in kroatischer Sprache für die Kirche erfunden worden sein, so daß eine geistliche Parodierung bei ihnen nicht einmal stattgefunden zu haben braucht. Der ganze Schatz der auf Lussin in der Kirche noch heute gesungenen, kroatischen Kirchenlieder gliedert sich also in drei Gruppen:

1. Ursprüngliche, schon von Anfang an für die Kirche bestimmte und erfundene, geistliche, kroatische Volkslieder.
2. Ursprünglich weltliche, und erst durch geistliche Parodie für die Kirche gewonnene, kroatische Volkslieder.
3. Weltliche Weisen, die von der Kirche einfach herübergenommen wurden und jetzt noch bei gewissen, verschiedenartigen Anlässen, Festen, Prozessionen, in Messen etc. gespielt werden.

Zwischen der ersten und zweiten Gruppe wird sich eine Sonderung der ursprünglich getrennten Gruppen wohl kaum mehr herstellen oder wenigstens nicht mit Sicherheit durchführen lassen. Zu der zweiten gehört namentlich eine geringe Anzahl uralter, kroatischer Melodien, denen vom Klerus kroatische Übersetzungen lateinischer liturgischer

Gesänge, wie zum Beispiel des *Dies irae*, unterlegt wurden[1]. Als einen Anhang wird man dieser Gruppe wohl auch jene Gesänge beischließen dürfen, deren Melodie ursprünglich dem gregorianischen Gesang angehörte, die aber im Laufe der Jahrhunderte unter dem Einfluß des kroatischen Volksliedes und infolge stellenweiser Einschaltung beliebter Phrasen desselben derartig umgestaltet wurden, daß sie in ihrer jetzigen Form nicht mehr als Produkte des gregorianischen Gesanges gelten können, sondern vielmehr als solche des kroatischen Volksliedes betrachtet werden müssen. Die unter Nr. 8 und 9 in Beilage C veröffentlichten Gesänge mögen ein Bild hiervon geben; eine Vergleichung mit den betreffenden Weisen des authentischen, gregorianischen Gesanges, wie sie in jeder offiziösen Ausgabe der gregorianischen Gesänge, zum Beispiel den Regensburger Ausgaben, enthalten sind, zeigt den tiefgreifenden Unterschied dieser Umarbeitung durch den Einfluß des kroatischen Volksliedes.

Durch die Liebenswürdigkeit des *maestro di coro* von Lussingrande wurde es mir ermöglicht, mir eine Abschrift sämtlicher in Lussingrande beim Gottesdienst, Prozessionen etc. gesungenen alten, slavischen Lieder nach einer im Besitze des Pfarramtes befindlichen Niederschrift zu machen. Alle diese Gesänge, die in Beilage C Nr. 1 bis 12 zusammengestellt sind, tragen alle typischen Merkmale höchsten Alters an sich: große Monotonie, fortwährend um einen Ton sich herumwindende (periheletische) Phrasen, sehr geringen Tonumfang (drei, vier Töne), ganz kleine, enge Intervallenschritte (höchstens Terz, ausnahmsweise Quart, meist nur schrittweise um einen, um $1^1/_2$ oder 2 Töne) etc. Nach allen diesen Kennzeichen zu schließen, halte ich es nicht für übertrieben, wenn ich glaube, daß man diese Gesänge (mit Ausnahme des Chorals Nr. 10) wenigstens in ihrer Urform bis ins frühe Mittelalter, etwa das achte oder neunte Jahrhundert, zurückdatieren darf.

Im Einzelnen wäre von ihnen noch zu bemerken:

Nr. 1 ist ein am Allerheiligen-Tage gesungenes Kirchenlied, Nr. 2a ein solches für das Fest des heiligen Antonius von Padua; 2b wird an jedem ersten Freitag jedes Monates gesungen, außerdem am Herz-Jesu-Feste. Nr. 3 wird während des ganzen Monates Oktober mit sieben verschiedenen Strophen vorgetragen. Nr. 4 ist ein ungemein beliebtes, auch häufig außerhalb der Kirche gesungenes, uraltes, kroatisches Volkslied, das in der Kirche am Feste Mariä Himmelfahrt gesungen wird; Nr. 5 ein solches vom Festtage des heiligen Josef. Wahrscheinlich liegt auch diesem Volkslied ursprünglich eine Melodie des gregorianischen *Cantus firmus* zugrunde, die im Laufe der Jahrhunderte durch den Ein-

1 Vergleiche Beilage C, Nr. 7.

Digitized by Google

fluß des kroatischen Volksliedes total umgeändert wurde. Nr. 6 wird an allen gewöhnlichen Sonntagen in der Messe vorgetragen. Nr. 7 ist ein uraltes, kroatisches Volkslied, das seit Jahrhunderten zu den Worten des ins Kroatische übersetzten *Dies irae* bei den Toten-Messen für Arme gesungen wird, während bei denen für die reichen Verstorbenen die gregorianische Melodie des *Dies irae* mit lateinischem Texte zum Vortrag gelangt. Nr. 8 und 9 sind, wie schon früher bemerkt, ursprünglich gregorianische *cantus firmi*, die im Laufe der Jahrhunderte durch den Einfluß des kroatischen Volksliedes fast bis zur Unkenntlichkeit zu kroatischen Volksweisen umgestaltet wurden; 8 wird am 1. Januar und zu Pfingsten, bei der Anrufung des heiligen Geistes, gesungen, 9 bei allen Marienfesten. Bezüglich Nr. 10 wußten mir Pfarrer und *maestro di coro* nicht anzugeben, ob diese Melodie eine alte kroatische Weise sei; der *maestro* meinte sogar, hierin einen in späteren Jahrhunderten aus Deutschland importierten Choral erblicken zu müssen. In der Tat macht ja auch die streng festgehaltene Choralform stutzig; vergleicht man jedoch diesen Choral mit der unter Nr. 2 a) und b) angeführten, uralten kroatischen Volksweise der *Litanie Antoniane* »Gospodine pomilui« und »O presvetom srču isusovu«, so sieht man, daß seine beiden ersten Strophen fast ganz sich mit jenen Melodien decken. Ich glaube daher, daß man auch in diesem Choral eine alte, kroatische Volksweise erkennen darf, die aber im Laufe der Jahrhunderte irgendwann und aus jetzt nicht mehr ermittelbaren Gründen (vielleicht aus einem ganz bestimmten Anlaß, zum Beispiel eines besonderen Festes, einer Feierlichkeit und dergleichen) kunstgemäß (vielleicht von einem zufällig hierher verschlagenen Organisten deutscher Abkunft) umgearbeitet, modernisiert und in Choralform geprägt wurde. — Eine weitere, uralte kroatische Volks-Melodie »Buze moi«, die alle Kennzeichen des höchsten Alters in geradezu idealer Form aufweist und hier am Charfreitag bei einer Prozession von Priestern und Volk im Chor gesungen wird, habe ich bereits an anderer Stelle[1]) in diesen Publikationen mitzuteilen mir erlaubt.

Ein interessantes Beispiel des Ineinanderarbeitens von altem, kroatischem Volks- und liturgisch gregorianischem Gesang geben auch die in Beilage C unter 11 (a bis e) veröffentlichten Kirchen-Gesänge, die bei der Sonntags-Messe während der Osterzeit, im Mai und anderen Gelegenheiten zum Credo, Sanctus, Agnus Dei und dergleichen gesungen werden. Auf den ersten Anblick wäre man versucht, diese Gesänge als durchwegs reine Produkte des gregorianischen Gesangs anzusehen: kehren in ihnen ja doch die stereotypen Anfangs-Formeln der Lamentationen

1) Vergleiche »Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin«. Sammelbände der IMG. 1903. Heft 3. Seite 535.

Digitized by Google

wieder (man vergl. zum Beispiel 11 b, c, d, e). Und doch liegen diesen Gesängen uralte, kroatische Hirten- und Bauern-Gesänge zu Grunde, die ehemals im Volke viel gesungen wurden, dann aber im Volksleben abstarben, in den Schatz der Kirchen-Lieder übergingen und hier, im Sinne des liturgisch-gregorianischen Styles etwas überarbeitet, nun in dieser erstarrten Form, gleichsam in Versteinerung, erhalten sind. Die bereits oben besprochenen Merkmale archaistischer Musik zeigen diese Gesänge in hervorragendem Maße: ihre ganze Melopöie ist ein fortwährendes Sichherumwinden um einen Mittelton, von dem sich der Gang der Stimme in ganz geringen, engen Intervall-Schritten um einen, höchstens zwei oder drei Töne entfernt. Die gleichen Merkmale primitiv archaistischen Styles zeigt der unter C 12 wiedergegebene Gesang, eine uralte kroatische Hymne, die bei verschiedenen feierlichen Anlässen des Kirchen-Jahres gesungen wird. Ich hörte sie hier in zwei verschiedenen Versionen: die erste, unter 12 a notierte Fassung bei einer Prozession am Tage des heiligen Markus, die unter b bei einer gleichen am Tage Mariä Himmelfahrt.

Die dritte Gruppe endlich der oben gegebenen Einteilung umfaßt hauptsächlich Hirten-, Pastoral- und Tanz-Weisen, die noch heute allenthalben außerhalb der Kirche von den *campagnuoli* gesungen und gespielt und in der Kirche als Nationalmotive in Meßmusiken verwendet werden. Ich habe in Beilage D eine Anzahl derselben zusammengestellt; es sind durchwegs sehr alte Weisen, wenn sie auch, allen musikkritischen Merkmalen zufolge, bei weitem nicht an das urehrwürdige Alter der zur vorigen Gruppe gehörigen Gesänge hinanreichen. Vom Volke werden sie, wie gesagt, noch heute gesungen, gepfiffen und gespielt; in Neresina, Ossero und Chiunschi (auf der nördlichen Hälfte der Insel Lussin, Ossero auf der Insel Cherso) sollen, als die letzten, überlebenden Hüter einer hier einst allgemein geübten und beliebten, jetzt aber längst ausgestorbenen Kunst-Praxis, auch noch die letzten Dudelsack-Pfeifer leben, die auf ihrem Instrument, der *zampogna* (kroatisch: čurlitza), diese alten Hirten-Melodien blasen. In der Kirche werden sie, — die bereits in diesen Publikationen an der oben angegebenen Stelle veröffentlichten *Pastorali* der Weihnachts-Messe ausgenommen —, bei verschiedenen Gelegenheiten des Jahres, Ostern, Pfingsten und sonstigen Festen, in die Meß-Musik aufgenommen und von der Orgel gespielt; auch existieren bisweilen hier und in der Umgebung (den Inseln Cherso, Arbe, Veglia etc.) von Organisten über diese uralten Volksweisen als Motive geschriebene Meß-Musiken. Mir liegt, aus dem hiesigen Kirchen-Archiv durch die Liebenswürdigkeit des *maestro di coro* zur Verfügung gestellt, eine solche vor, der ich die (in Beilage D veröffentlichten) in ihr als Motive verwendeten, noch heute hier gesungenen, uralten Pastoralmelodien entnehme. Sie trägt den Titel »*Missa pastorale*,

dedicata al reverendissimo Monsignore Alberto Furlanich, Vescovo di Zara, composta da Giuseppe Bozzotti«, und ist eine im übrigen recht ungeschickte, geschmack- und geistlose Compilation, welche die frischen, oft derb fröhlichen, alten Schäfer-Melodien mit pompösen Introduktionen, Koloraturen und Passagen-Geschnörkel verzieren zu müssen glaubt. Wie weit verbreitet übrigens diese alten, kroatischen Hirten-Gesänge waren und sind, wie sie weit über die engen Grenzen ihrer kleinen Insel hinaus aufs Festland, ja selbst in Länder mit ganz anderssprachiger und einer andern Rasse angehöriger Bevölkerung verpflanzt wurden, hierfür ist der beste Beweis der, daß der End-Refrain eines dieser uralten, kroatischen Hirtenlieder, nämlich des (an der bereits oben angegebenen Stelle hier veröffentlichten) Weihnachtsliedes »U sve vrime godišća, mir se svitu nazvišća« von den Ungarn zur Melodie eines ihrer beliebtesten und ältesten Volkslieder: »szeretni szantani« verwendet wurde.[1])

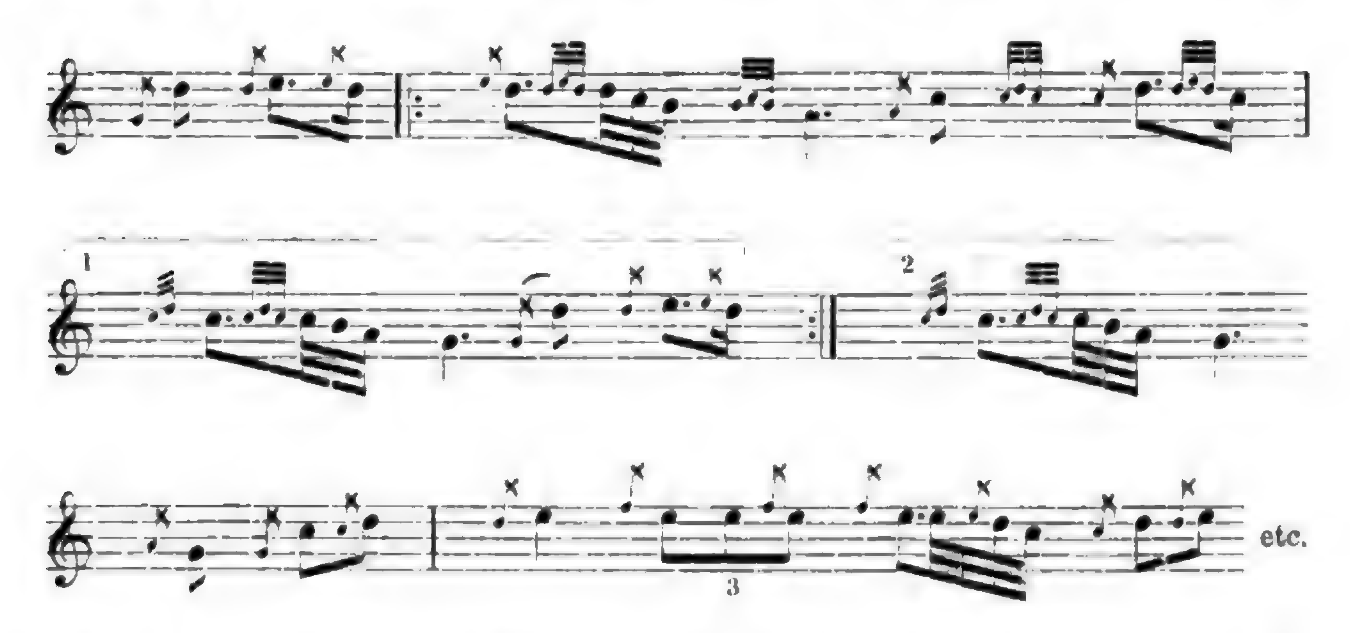
Um auch von der Volkstanzmusik auf Lussin einige Proben zu geben, füge ich in Beilage E die Niederschrift einiger Tanzmelodien bei, wie man sie zum Teil heute noch allsonntäglich abends bei dem am *pozzo* stattfindenden *ballo* der *pescatori* und *facchini* hören kann, und zwar sind Nr. 6, 7 und 9 italienischer, 1 bis 5 und 8 kroatischer Provenienz. Beide Gruppen weisen den Typus romanischer, beziehungsweise slavischer Musik ungemein scharf ausgeprägt auf; man vergleiche nur zum Beispiel mit den ersteren italienische, französische oder spanische, mit den letzteren böhmische oder polnische Volkstänze, um die gemeinsamen, sozusagen »Race«-Eigentümlichkeiten auf das Schlagendste sich vor Augen zu führen. Die Melodien zu den alten Nationaltänzen Monfrino und Vinca sind spezifisch lussignesische Volksweisen; dagegen gehört die unter E 9 verzeichnete Melodie der alt-italienischen Kunstmusik an: von Galimberti komponiert und im 17. und 18. Jahrhundert in Turin bei Hof-Festlichkeiten viel gespielt. Die in Nr. 1 bis 5 veröffentlichten Weisen endlich sind alte, slavische Bauerntänze, die bis vor circa 30 Jahren bei den am letzten Karneval-Sonntag auf der *piazza* abgehaltenen Volks-Belustigungen und Bauern-Tänzen vom Volke beim Tanze in der alten, kroatischen Volks-Tracht zum Klange von Dudelsack (dem nationalen, heimischen, kroatischen Bauernmusik-Instrumente, der čurlitza), Schalmei und Pfeifen gesungen wurden. Jetzt sind diese Feste und Bauerntänze auf der *piazza* längst abgeschafft und die Gesänge leben nur mehr draußen in der *campagna* fort — im Gedächtnis der alten Bauern, die nach dem Klange dieser Melodien tanzten und sie mitsangen, wohl auch selbst den Dudelsack oder die Schalmei dazu spielten; übrigens stirbt diese Generation, gerade so wie die ihr angehörigen Vertreter der alten, einheimischen

1) Vergleiche Beilage D, Nr. 10.

Musikinstrumenten-Übung (Dudelsack, Schalmei, Pfeifen) von Tag zu Tag mehr aus, und in 20, 30 Jahren werden wohl alle diese alten Gesänge, Tänze und Instrumente gerade so vergessen und in dem Schutt der Vergangenheit begraben sein, wie es jetzt schon die alte einheimische Volks-Tracht ist.

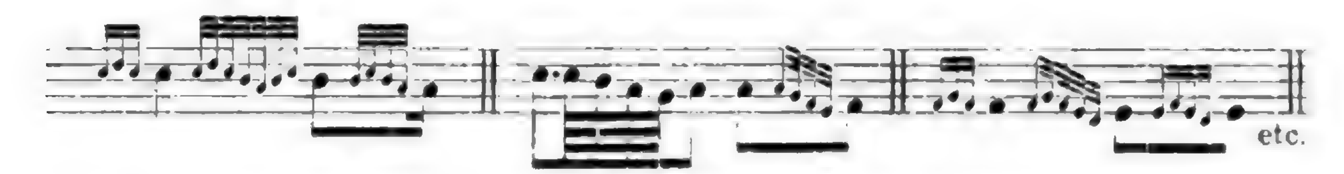
Die Melodie des unter E 1 notierten Tanzes lebt übrigens noch in einem kroatischen, alten Volksliede fort, das ich unter B 6 ebenfalls aufführe. Bezüglich der Textesworte, die mir von italienischer Seite — dem *maestro di coro* — mitgeteilt wurden, verweise ich übrigens auf die schon oben bemerkte Verwahrung, daß ich infolge meiner Unkenntnis des Kroatischen eine Garantie für die richtige, orthographische Wiedergabe der Textesworte nicht übernehmen kann.

Was den Vortrag dieser Volkslieder anbelangt, so ist sowohl für die kroatischen als auch die italienischen charakteristisch ein unglaublich näselnder, schnarrender und die langen Töne herausplärrender, für uns direkt widerlicher Vortrag. Während aber die kroatischen bei ihrer primitiven, archaistischen Einfachheit nicht die geringste Koloratur und Verzierung verwenden, werden die italienischen (namentlich die chioggiotischen und venetianischen) von den *pescatori* und *facchini* mit Koloraturen, Trillern, Pralltrillern, Mordenten, Vorschlägen, Schleifern und sonstigem Ornament-Geschnörkel derart überladen, daß die eigentliche Melodie darunter fast ganz verschwindet. So wird zum Beispiel die unter A, Nr. 12 angeführte chioggiotische Melodie nicht in der notierten Weise gesungen, sondern etwa so:

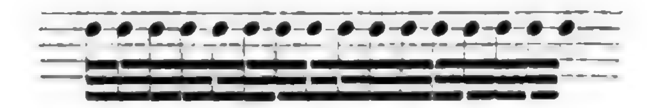


und je mehr verschnörkelt, geheult, geschluchzt, gegurgelt und gemeckert der Vortrag klingt, für umso schöner wird er von ihnen gehalten. Namentlich das Ziehen und Schleifen von einem Ton zum andern, also statt

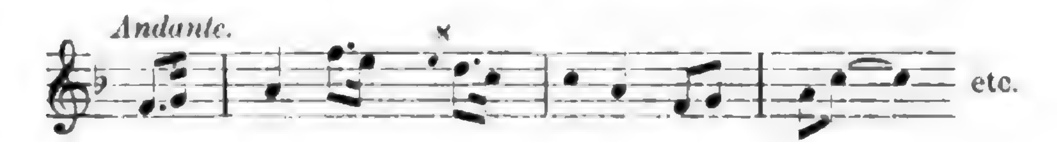
ist unausweichlich, und es gibt nicht zwei entferntere Töne, die nicht auf diese Weise verbunden werden. Besonders beliebt sind Verzierungs-Figuren wie



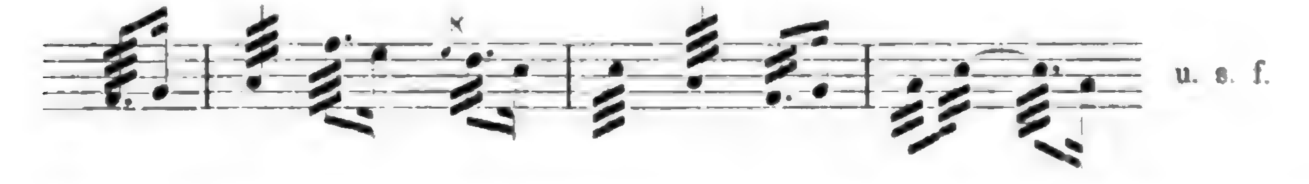
Daß in einer solchen Vortragsweise neben dem Portamento auch das Tremolieren das unentbehrlichste Ingrediens bildet, braucht wohl nicht weiter bemerkt zu werden; nicht die bescheidenste Dorfschöne, nicht das kleinste Schulkind wird den neuesten, aus Triest, Pola, Fiume oder Venedig importierten Gassenhauer trällern, ohne nicht jeden halbwegs länger auszuhaltenden Ton durch Tremolieren in eine Anzahl kleiner Stakkato-Töne zu zerlegen, also statt 𝅗𝅥 zu meckern:



Nebenbei bemerkt, wird einem hier erst der Ursprung jener, in der alten italienischen Opernmusik eines Bellini, Donizetti, Verdi etc. so beliebten und dann auch nach Deutschland importierten, zum Beispiel bei Flotow so gewöhnlichen Orchester-Figur des Tremolando beim Vortrag länger ausgehaltener Töne verständlich, die bekanntlich in der noch heute bei den Leierkästen und Drehorgeln üblichen Manier Melodien wie



wiedergibt als



Ich habe hier während der sechs Monate, wo ich die Eingebornen singen hörte (und sie singen fortwährend, Tag und Nacht!) auch nicht ein einziges Mal solche Natur-Sänger oder -Sängerinnen, die übrigens häufig recht gute Stimmen, meist sehr gutes Gehör und immer einen leiden-

Digitized by Google

schaftlichen, mimischen Vortrag haben, gehört, die nicht das bescheidenste Viertel tremolierend ausgehalten hätten.

Für den Musik-Forscher aber ist diese Vortragsweise von hohem Interesse; denn nicht bloß, daß sie (wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe) das Merkmal primitiver Kunststufe und demnach, bei Kultur-Völkern vorkommend, ein Zeichen hohen Alters und primitiven Archaismus der betreffenden Volksmusik ist: kommt noch ein anderes, historisches Moment dazu. Bekanntlich ist gerade diese näselnde, gurgelnde, schluchzende, meckernde und mit Ornamenten, Portamentos, Schleifern und Tremolandos die eigentliche Melodie ganz verdeckende Vortragsweise ungemein charakteristisch für die Musik des Orientes (der Araber, Perser, Türken, Sarazenen, Syrer, Byzantiner und Neugriechen, zum Beispiel des griechischen Kirchengesanges). Überblickt man nun die geographische Lage Lussins, zwischen Venedig und Italien einerseits, Kroatien, Dalmatien, Bosnien etc., also der großen Heerstraße in den Orient und Balkan andererseits, erinnert man sich ferner, daß Lussin im Mittelalter lange Zeit ein Besitztum Venedigs war, das in Lussingrande, Neresina, Ossero etc. und den umliegenden Inseln (Arbe, Cherso etc.) zahlreiche Häfen, Festungen und Kastelle anlegte, um hier Stützpunkte für seinen Handelsverkehr mit Byzanz und für den Kampf gegen die Seeräuber (später die Uskoken), Sarazenen, Mongolen, Türken, Ungarn etc. zu haben, bedenkt man weiter, daß der ganze Handels- und freundliche wie feindliche Verkehr Venedigs und des Festlandes mit Byzanz und dem Orient über die große Seestraße des Quarnero erfolgte, daß Sendboten byzantinischer und orientalischer Kultur einer-, abendländischer Kultur andererseits oft genug diesen Weg zogen, Lussin und die übrigen Inseln seiner Umgebung also mitten an dieser großen Straße lagen, erwägt man weiter, daß die Byzantiner und später die Türken oft und lange genug ihren Arm selbst bis in die Gegend unserer Insel und noch höher ausstreckten, und dabei in bald feindliche, bald freundliche Berührung mit dem Abendland und speziell dessen Bollwerk Venedig kamen, sowie daß die Seeräuber (und später die Uskoken), die Jahrhunderte lang in diesem ganzen Gebiet ihre Nester und Schlupfwinkel hatten, von ihren Raubzügen nach Byzanz und dem Orient oft genug Proben byzantinischer und orientalischer Kunst, Kultur, Sitten, Gebräuche, Gesänge und dergleichen heimbringen mochten, erfährt man nun endlich, daß auf einer von Lussingrande bei günstigem Wind in nicht einmal einer ganzen Stunde erreichbaren, kleinen Felseninsel (Palazzuoli) die Trümmer eines uralten, griechischen Klosters liegen, dessen Mönche, aus dem byzantinischen Reiche vor dem Ansturm der Sarazenen flüchtend, sich mit ihren Schätzen hierher retteten, hier sich häuslich niederließen und Jahrhunderte lang hausten, bis sie endlich, mit den Seeräubern gemeinsame Sache machend und ihr

Kloster zu einem Hauptsitz und Raubnest derselben hergebend, durch einen gemeinsamen Kreuzzug der Bevölkerung von Arbe, Cherso, Lussin und der Venezianer vernichtet und ihr Kloster dem Erdboden gleichgemacht wurde (im 12. Jahrhundert), —: hält man alle diese Erwägungen zusammen, so scheint mir wenigstens die Vermutung nicht ganz aus der Luft gegriffen, daß dieses lokale Vorkommen byzantinisch-orientalischer Vortragsmanier in Lussin, Cherso, Chioggia, Venedig und überhaupt Italien nicht so ganz zufällig, sondern auf orientalisch-byzantinische Einflüsse — für die sich, wie soeben ausgeführt, die mannigfachste Gelegenheit bot — zurückzuführen sein möchte.

Zum Schlusse möchte ich noch eines charakteristischen Zuges erwähnen, der ebenfalls etwas seltsam an den Orient Erinnerndes hat. In manchen Nächten nämlich, wenn eine größere Anzahl der chioggiotischen *pescatori* mit ihren Barken im Hafen versammelt ist und sie sich, ihrer Gewohnheit gemäß, die Zeit mit Singen italienischer Volkslieder vertreiben, sammeln sie sich um einen von ihnen, der, auf dem Vorderdeck seiner Barke hoch aufgerichtet stehend, in traditioneller Manier Geschichten, zum Beispiel aus »Tausend und einer Nacht«, Episoden aus populären, alten Dichtungen und dergleichen zu erzählen beginnt, während die andern, auf ihren Barken sitzend, aufmerksam zuhören und bei jeder größeren Pause, die der Erzähler macht, im Chore mit einem gerade beliebten Volksliede oder Gassenhauer (fast alle zwei Monate wird ein neuer populär und verdrängt die andern) einfallen, nach dessen Absingung der Erzähler seinen Vortrag fortsetzt, worauf bei der nächsten Pause das Gleiche erfolgt, was oft die ganze Nacht oder einen großen Teil derselben hindurch, bis zum Morgen, fortdauert. So beobachtete ich einmal, von dem Fenster meines Zimmers aus auf die mondbeleuchtete *piazza* und den *porto* hinabschauend, von 9 Uhr abends bis $12^{1}/_{2}$ Uhr nachts eine solche Szene, die, als ich endlich vom Fenster wegging, noch fortdauerte. Für den Vortrag des Erzählers scheint ein eigenes Rezitations-Schema zu bestehen: er beginnt die ersten einleitenden, gleichgültigen Worte in einer tieferen Lage, etwa der Unterquart, und hebt die Stimme bei dem ersten betonten oder hervorgehobenen Worte auf einen Mittelton, auf dem er während der ganzen, folgenden Rezitation verweilt; nur besonders hervorgehobene Worte und betonte Silben steigen noch um einen oder zwei Töne je nach dem Grade des Affekts, mit dem sie vorgetragen werden, über diesen Mittelton empor, auf den jedoch das erste, gleichgültige Wort, der erste, ruhige, affektlose Satz, sofort wieder zurückfällt, und auf dem die ganze, übrige Rezitation verweilt. Zum Schlusse, bei den letzten Worten, hebt sich mit der letzten, besonders hervorgehobenen Silbe und dem letzten, betonten Worte des Satzes die Stimme kadenzartig noch eine Stufe über den Mittelton der Rezitation, und sinkt dann wieder mit

Digitized by Google

den letzten Worten und Silben auf den Ausgangston, die Unter-Quarte, zurück, so daß sich in Noten das Schema der Rezitation etwa so darstellen läßt:

Hierauf fällt sofort der Chor mit seinem Liede ein. In dem von mir beobachteten Falle war es das unter A Nr. 15 notierte venetianische Gondoliere-Lied »*Teresina, vien' abbasso*« dessen Refrain »*chiara, chiara, chiara com il di*« von Jung und Alt in unglaublich kindischer Freude herausgeschnarrt und -geplärrt wird.

Der textliche Inhalt dieser Erzählungen besteht, wie schon bemerkt, zum Teil aus den alten italienischen Dichtern entnommenen Episoden oder Abenteuern aus »Tausend und eine Nacht«, zum Teil aber auch aus kleinen, lustigen, flüchtig improvisierten Geschichtchen, Produkten des Volkswitzes, kleinen, harmlosen Neckereien und Sticheleien auf Vorkommnisse des Tages, Erlebnisse der einzelnen Familien, Gevattern, Nachbarn, oder scherzhafte Vorfälle in Lussingrande oder andern benachbarten Orten und Inseln, zum Beispiel Neresina, Ossero, Cherso, Asinello, S. Pietro di Nembi, Ulbo etc., Geschichtchen, die mit ihren übermütigen und ausgelassenen, nicht immer salonfähigen Pointen die Grenzen der Zulässigkeit des »Naturalia non sunt turpia« oft mehr als überschreiten. Zur Charakteristik teile ich hier einige der erzählbaren dieser auf Vorfälle des insulanen Lebens im Übermut des Augenblicks improvisierten Geschichtchen mit, von denen Nr. V bis X sich auf wirkliche Begebenheiten aus den letzten Jahren beziehen sollen, die von dem für Scherz und Situationskomik stets empfänglichen, leichtlebigen Völkchen sofort zur Improvisation kleiner Neckereien und Spottgeschichten benutzt wurden; die vier ersteren dagegen sind alte, lussignesische Volksscherze. Interessant ist, daß hier derselbe Typus, wie ihn unsere deutschen Volkssagen in der Figur der »Schildbürger« und »Sieben Schwaben« geschaffen haben, von den Lussignesen den Einwohnern der benachbarten Insel Ulbo (einer der dalmatinischen Inseln, deren Einwohner durch massenhafte Erzeugung von Schafkäse in der Umgebung bekannt sind, aber auch deswegen als Zielscheibe für zahlreiche Neckereien herhalten müssen) zugeschrieben wird. Zum Beispiel:

I.

Einst wollten die Einwohner von Ulbo ein ländliches Fest besuchen, das auf einer benachbarten Insel abgehalten wurde. Da sie aber fürchteten, sie könnten, einmal von ihrer Insel fort, auf dem Meere nicht mehr den Weg nach Hause zurückfinden.

Digitized by Google

hielten sie eine Ratssitzung ab, was da zu tun sei. Da machte der Älteste und Klügste den Vorschlag: bei der Hinfahrt fortwährend Blätter ins Meer zu streuen, damit sie dann auf dem Rückweg, der Spur der auf dem Meere liegenden Blätter folgend, nach Hause fänden. Das leuchtete den andern auch ein, sie taten so, und fanden richtig — nimmer nach Hause, weil die Blätter natürlich längst fortgeschwommen waren. Daher kommt es, daß die Ulbaner nie »bei sich zu Hause« (Wortspiel: »bei sich zu Hause« = vernünftig) sind.

II.

Die Ulbaner wollten einst durchaus gern unter die Herrschaft Venedigs kommen, und beschlossen, ihre Insel Venedig zum Geschenk darzubieten, und zwar, um den Venezianern den Wert dieses Geschenkes recht ad oculos zu demonstrieren, an Ort und Stelle, in Venedig selbst. Sie banden also Stricke an die Bäume und Häuser, knüpften sie an das Hinterdeck ihrer Barken und ruderten dann aus Leibeskräften, um mit vereinter Kraft ihre Insel nach Venedig zu ziehen. Nachdem sie nun von früh bis Abend den ganzen Tag hindurch gerudert hatten, und abends die Sonne im Meere unterging, riefen sie freudig: »Seht, wir sind schon bei Sonnenuntergang«. (Wortspiel: im Westen, also schon Venedig um so viel näher! Am nächsten Morgen, als sie aus dem Schlafe erwachten, sahen sie die Türme und Dächer ihrer eigenen Kirche und Häuser im Lichte der aufgehenden Sonne blitzen. Da riefen sie freudig: »Seht ihr schon die Kuppel von St. Markus? Wer hätte doch das gedacht, daß Venedig so nahe bei Ulbo ist!«

III.

Drei Ulbaner hätten um ihr Leben gern Venedig gesehen, von dessen Schönheit sie schon viel gehört hatten. Da sie aber wußten, daß man in Venedig nur italienisch spreche, auf Ulbo aber nur kroatisch gesprochen wird, beschlossen sie, zuerst Italienisch zu lernen, bevor sie nach Venedig reisten. Nachdem sie ein Jahr lang eifrig Tag und Nacht hindurch Italienisch gelernt hatten, konnten sie am Schluß des Jahres jeder je ein Wort: Der Erste »Io«, der Zweite »Si«, der Dritte »No«. Stolz über ihre umfangreichen Kenntnisse des Italienischen reisten sie nun nach Venedig. Als sie nun ankamen und ausstiegen, war es finstere Nacht. Auf's geradewohl tappten sie durch das nächste enge Gäßchen, da stolperte der Erste in dem Dunkel über einen am Boden liegenden Gegenstand. Sie zündeten ein Licht an, da sahen sie, daß der Gegenstand, über den sie gestolpert waren, die Leiche eines Vornehmen war, den Bravi ermordet hatten. Wie sie nun so dastanden und verblüfft den Ermordeten anstarrten, kam die Stadtwache, und als sie die drei robusten, bäurisch ungeschlachten Kerle vor dem blutigen Leichnam stehen sah, rief sie: Halt, wer hat diesen Mann getödtet? »Io« sagte der Erste, der als Vorderster vor der Wache stand. »Und du hast ihm wohl geholfen?« sprach diese zum Zweiten, während sie den ersten in Ketten legte. »Si« sagte dieser. »Wie frech und offen die Kerle ihre Schandtat noch eingestehen!« riefen die Wachen empört. »Und du«, herrschten sie den Dritten an,» hast du ihnen auch geholfen? Oder bist du unschuldig daran?« »No«, sagte der Dritte. Da packten sie auch ihn und hängten die drei zusammen auf denselben Galgen, und das ist für Ulbaner das Allerbeste.

IV.

Drei Ulbaner kamen nach Venedig, um die Reliquien des heiligen Markus zu sehen, von denen sie schon so viel gehört hatten. Als sie nun mit offenem Maule und blöd gaffenden Augen durch die Gassen Venedigs stapften, begegnete ihnen ein Venezianer, der ein großer Spaßvogel war. Und da er auf den ersten Blick sah, wes

Digitized by Google

Geistes sie wären, fragte er sie, woher sie kämen, und was sie hier wollten. Sie erzählten ihm, sie seien von Ulbo gekommen, um die Gebeine des heiligen Markus zu sehen. »Ah bah!« rief der Venezianer. »Was Gebeine des heiligen Markus! Ein Bein ist doch wie das andere! Was seht ihr denn daran! Aber ich, ich will euch ganz was anderes zeigen. Wenn ihr mir erkenntlich sein wollt und zehn Dukaten gebt, so zeige ich euch den lebendigen Gott, und kann ihn euch sogar mit nach Hause geben«. »Den lebendigen Gott?« riefen die Ulbaner, und glotzten ihn mit offenem Munde an. »Ja, das wäre wohl was, wenn wir den nach Ulbo nach Hause brächten!« Und sie gaben ihm ihre ganze Barschaft, damit er ihnen den lebendigen Gott verschaffe. Da führte sie der Venezianer in sein Haus, ließ sie in einem Vorsaal harren, und nach einigen Minuten kam er mit einer Schachtel zurück, die Luftlöcher hatte und versiegelt war. »Hier, in dieser Schachtel« sagte er, »ist der lebendige Gott, aber ihr müßt mir versprechen, daß ihr die Schachtel erst öffnet, wenn ihr zu Hause in Ulbo angelangt seid. Denn der lebendige Gott will mit Ehrfurcht behandelt werden, und wenn ihr schon während der Reise in euren Reisekleidern die Schachtel öffnetet und ihn anschautet, würde er dies als Unehrerbietigkeit übel aufnehmen und euch verlassen.« Da versprachen denn die Ulbaner hoch und heilig, sie würden erst daheim, in Ulbo, die Schachtel öffnen. Als sie nun in Ulbo ankamen, und alle Ulbaner neugierig fragten: »Nun, habt ihr die Gebeine des heiligen Markus gesehen?« riefen die drei verächtlich: »Was Gebeine! Wir bringen noch viel was Herrlicheres mit als Gebeine! Wir bringen euch den lebendigen Gott, und in dieser Schachtel hier wohnt er.« »Potztausend« riefen alle Ulbaner erstaunt, und horchten an der Schachtel, aus der sie ein Kratzen, Scharren und Pfeifen hörten, »wir hören ihn auch, wie er sich drinnen bewegt.« Da versammelten sich nun auf der Piazza beim Porto um die drei die ganze Bürgerschaft von Ulbo, und unter andächtigem, lautlosen Schweigen öffneten jene die Schachtel. Da sprang eine mächtige Ratte heraus und schoß pfeifend in das nächste Loch zwischen den Steinen des Porto. Aber die Ulbaner riefen kreuzunglücklich, indem sie der Ratte nachjagten: »O Wehe! Was ist das? Der lebendige Gott entflieht uns! Das ist doch nicht Recht! Da haben wir uns so bemüht, ihn die weite Reise sorgsam getragen, und jetzt entflieht er uns! Auf, laßt uns Steine vor das Loch tragen, damit er uns wenigstens nicht aus dem Hafen fort kann.« Und sie liefen und schleppten Steine von allen Seiten herbei und häuften sie vor dem Loche auf. Aber die Ratte schoß hervor und sprang in ein anderes Loch; da suchten sie auch dieses zu verstopfen, und so ein drittes und viertes u. s. f., und schließlich hatten sie den ganzen Hafen mit Steinen so ausgefüllt, das vor lauter Steinen kein Schiff mehr anlegen konnte. Seither haben die Ulbaner keinen Hafen mehr.

V.

Ein Ulbaner hatte einen Sohn, der auf der lateinischen Schule in Venedig studierte, um Priester zu werden. Einst, während der Vakanzen, als er nach Hause zu den Eltern gekommen war und sie nachts alle zusammen schliefen, erhob sich ein mächtiger Sturm mit Gewitter und rüttelte so mächtig an den Fensterläden, daß der Vater dadurch aus dem Schlafe geweckt wurde. »Beppo« rief er zum Bette des Sohnes hinüber, »steh auf und sieh nach, was draußen für Wetter ist!« Schlaftrunken taumelte dieser empor, und, vor lauter Schlaftrunkenheit und der dichten Finsternis blind, tappte er sich, statt zum Fenster, zum Schranke hin, der für die Käsezubereitung diente, öffnete dessen Türflügel, — im Glauben, es sei das Fenster, — steckte das Gesicht hinein und murmelte schlaftrunken: »Annuvolatus est. Aria širondova«. (Gemisch von italienischem Küchenlatein und Kroatisch; širondova ist kroatisch und bedeutet

»riecht nach Käse«. Also wörtlich: Annuvolatus est. Die Luft riecht nach Käse«.) Der Vater aber stieß voll Vaterstolz die Mutter in die Seite und raunte ihr zu: »Hör nur, wie gut unser Beppo schon Lateinisch kann.«

VI.

Der Pfarrer von Neresina war mit dem Kirchenbesuch seiner Pfarrkinder übel zufrieden; entweder kamen sie gar nicht Sonntags zur Kirche, oder, wenn sie kamen, schliefen sie während der Predigt und der Messe stets. Um nun das religiöse Interesse seiner Gläubigen zu erhöhen, ließ er einst, als Pfingsten herannahte, verkünden: Am Pfingstsonntage, bei der Predigt, würden diejenigen, die Predigt und Hochamt hörten, ein großes Wunder sehen. Der heilige Geist selbst werde, allen Augen sichtbar, in Gestalt einer schneeweißen Taube von der Decke der Kirche herabschweben. Seinem Kaplan aber schärfte er ein, mit einer eigens zu diesem Zwecke gekauften, lebendigen, schneeweißen Taube während der Predigt hinter dem schon vor Beginn der Predigt geöffneten Chorfenster sich versteckt zu halten und bei der schon vorher genau verabredeten Stelle, auf das verabredete Zeichen hin, die Taube durch das offene Chorfenster hinaus zu jagen, so daß sie in das Kirchenschiff hinabflattere. Gesagt, getan! Der Pfingstsonntag war gekommen, die Kirche war übervoll von Neugierigen, die gern die Ankunft des heiligen Geistes gesehen hätten, und der Pfarrer begann seine Predigt. Der Kaplan aber, der aus Ulbo war, schlich sich leise und unbemerkt zu dem oben im Chor versteckt angebrachten Käfig, in dem die Taube gehalten worden war, um sie für den richtigen Moment in Bereitschaft zu haben. Aber, als er hinzutrat, — o Schrecken! — ein Haufen blutiger Federn war alles, was von der schönen, weißen Taube übrig geblieben war, und verriet, daß die Katze des Küsters hier barbarisch gehaust hatte. Aber was nun tun? Schon naht die Stelle der Predigt, wo die Taube herabflattern soll, der Pfarrer spricht die als Zeichen verabredeten Worte, — lange erwartungsvolle Pause —, er wiederholt sie nochmals, räuspert sich ungeduldig und sieht ärgerlich zum Chorfenster hinauf, mit den Augen winkend, — der arme Kaplan aber windet sich in verzweifelter Ratlosigkeit: was tun? Da kommt ihm ein erlösender Gedanke. Er beugt sich weit in's offene Chorfenster hinaus und ruft zur Kanzel hinab: »Herr Pfarrer, ich kann nichts dafür! Aber der heilige Geist ist von der Katze gefressen worden!«

VII.

Ein wegen seines Geizes berüchtigter Wirt in Ossero sann darauf, wie er dem Besuch seines Albergo seitens der Fremden aufhelfen könnte. Da däuchte ihm das beste Lockmittel für die Besucher: wenn er ein recht schönes, sauber gemaltes Schild mit einem recht malerischen Wappentier über dem Eingange seiner Wirtschaft anbrächte, würde dies gewiß die Fremden zum Besuch anlocken. Er begab sich also zu einem wegen seiner Schalkhaftigkeit berühmten, venezianischen Maler und frug ihn, ob er ihm wohl ein recht schönes Schild malen wollte mit einem prächtigen, langmähnigen Löwen und darunter der Aufschrift: »Albergo al leone«. Der Maler erklärte sich bereit, nur fragte er, ob er den Löwen mit oder ohne Kette malen solle? Verdutzt meinte der Wirt, das sei doch ganz gleich? O nein, durchaus nicht, antwortete der Maler, für ihn nicht, da ihm die Kette mehr Arbeit und Farben koste, weshalb er auch den Preis für den Löwen mit Kette höher ansetzen müsse als für den ohne Kette, für den Wirt aber nicht, da der Löwe ohne Kette leicht auf und davon gehen könne. »Schon gut«, lachte der Wirt, »ich habe von euren Schalkereien genug gehört! Das ist wieder einer eurer Späße! Wie soll ein gemalter Löwe davon rennen?

Malt mir nur den billigeren, ohne Kette!« Wirklich erhielt wenige Tage darnach der Wirt sein Schild mit einem prächtigen Löwen und der gewünschten Aufschrift, und war mit dem Bilde sehr zufrieden. Am nächsten Tage trat ein starker Gußregen ein, und als am übernächsten Tage der Wirt sich wieder am Anblicke seines Schildes erfreuen wollte, fand er zwar die Aufschrift unverändert, der Löwe aber war und blieb spurlos verschwunden. Der Schalk von Maler hatte nämlich die Aufschrift mit Öl-, den Löwen aber mit Wasserfarben gemalt, und diese waren natürlich vom Regen weggewaschen worden. Entrüstet begab sich nun der Wirt zum Maler und stellte ihn zur Rede, was das für ein Betrug sei! »Was wollt ihr?« sagte der Maler, »hab' ich's euch nicht gleich gesagt, daß der Löwe ohne Kette leicht auf und davon geht?«

VIII.

Die Gemeinde von Ulbo ist sehr arm, so daß sie nicht einmal die Mittel hat, in ihrer Kirche eine Kanzel bauen zu lassen. Vielmehr ersetzen sie diese durch einen großen, umgekehrt aufgestellten Bottich, in dem sonst immer der Wein gekeltert wurde, und den sie mit Teppichen, Blumen u. s. w. überkleiden. Einst predigte nun der Pfarrer von Ulbo, der ein sehr stürmisches und leidenschaftliches Temperament hatte, am Tage Christi Himmelfahrt, und so glühend und schwärmerisch redete er sich in seine Begeisterung hinein, daß er voll heiligem Eifer auf dem Bottich hin und hertrampelte. Nun war dieser aber schon vom Alter morsch, und so geschah es, daß, als der Pfarrer die Worte sprach: »Und er stieg vor ihren Augen in den Himmel auf«, der Boden brach und der gute Pfarrer vor den Augen seiner Gläubigen spurlos verschwand. Sie aber starrten voll Entzücken begeistert zur Decke empor, wo sie ihren Pfarrer sehen zu müssen meinten, und schwören heute noch steif und fest, es sei damals ein Wunder geschehen: voll Verzückung sei er auf einige Augenblicke in den Himmel emporgefahren.

IX.

Der Pfarrer von Neresina und ein bei ihm zu Gaste weilender Mönch wetteten einst, ob letzterer es zusammenbringen möchte, bei offener Predigt vor der ganzen Gemeinde dreimal von der Kanzel herab zu rufen: »Persutto, Persutto, Persutto«. (Persutto = Provinzialismus, verderbte Form des im Schrift-Italienisch lautenden Wortes Prosciutto, das heißt Schinken; im lussinischen Dialekt kann aber persutto auch gebraucht werden für perasciutto, das heißt: ganz durch und durch trocken, ausgetrocknet, ausgedorrt.) Sollte der Mönch es zu stande bringen, so setzte der Pfarrer einen ganzen Schinken zum Wettpfand. Nach kurzem Nachdenken nahm jener die Wette an. Am nächsten Sonntag hielt er die Predigt, in der er ausführte, wie Christus arm, hungernd, durstend, bald von der Hitze, bald von der Kälte leidend, auf Erden wandelte, und rief: »Persutto, persutto, persutto (= perasciutto) e perbagnato Christo a camminato.« (Von Hitze verdorrt und vom Regen durchnäßt hat Christus auf Erden gewandelt.)

X.

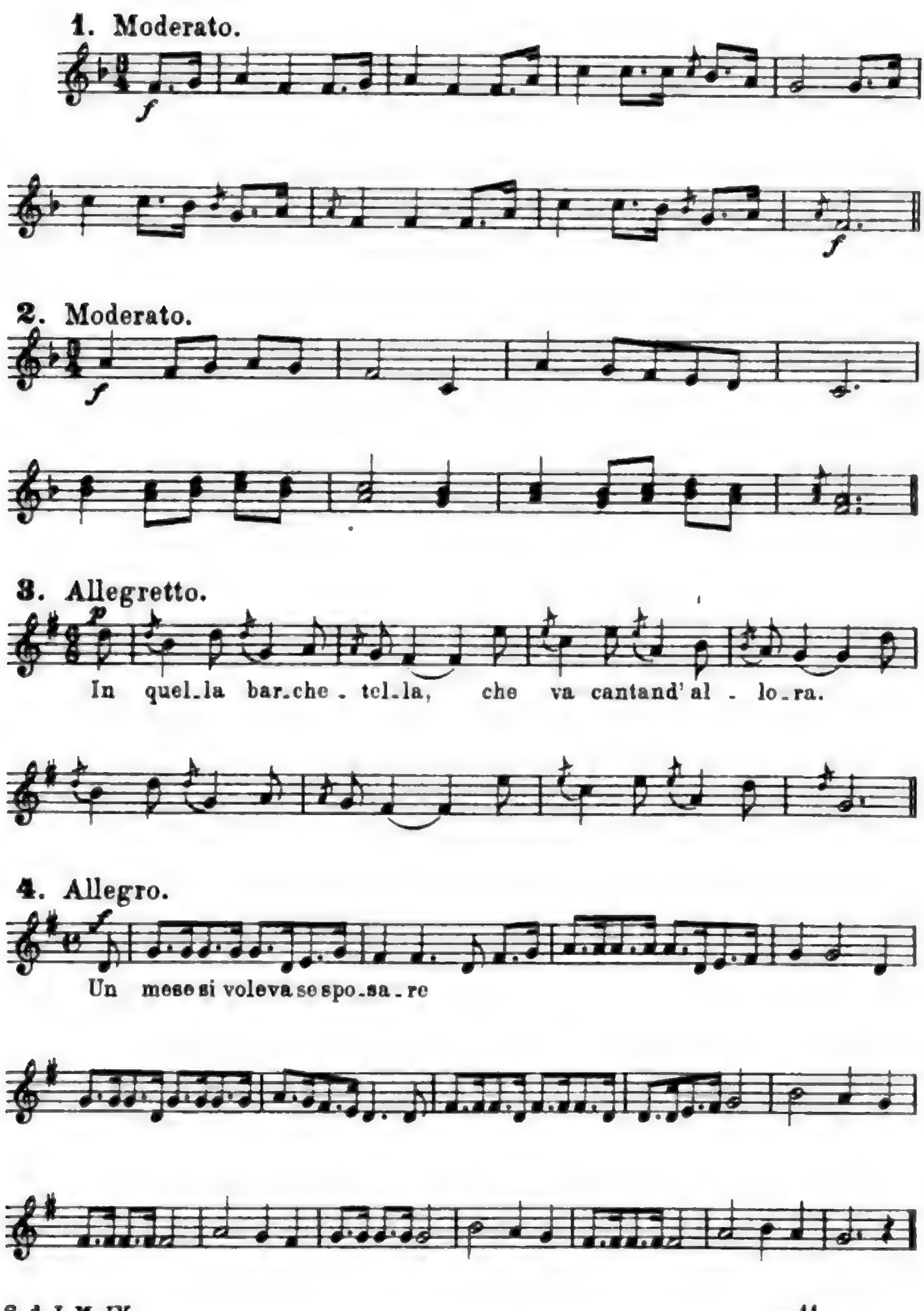
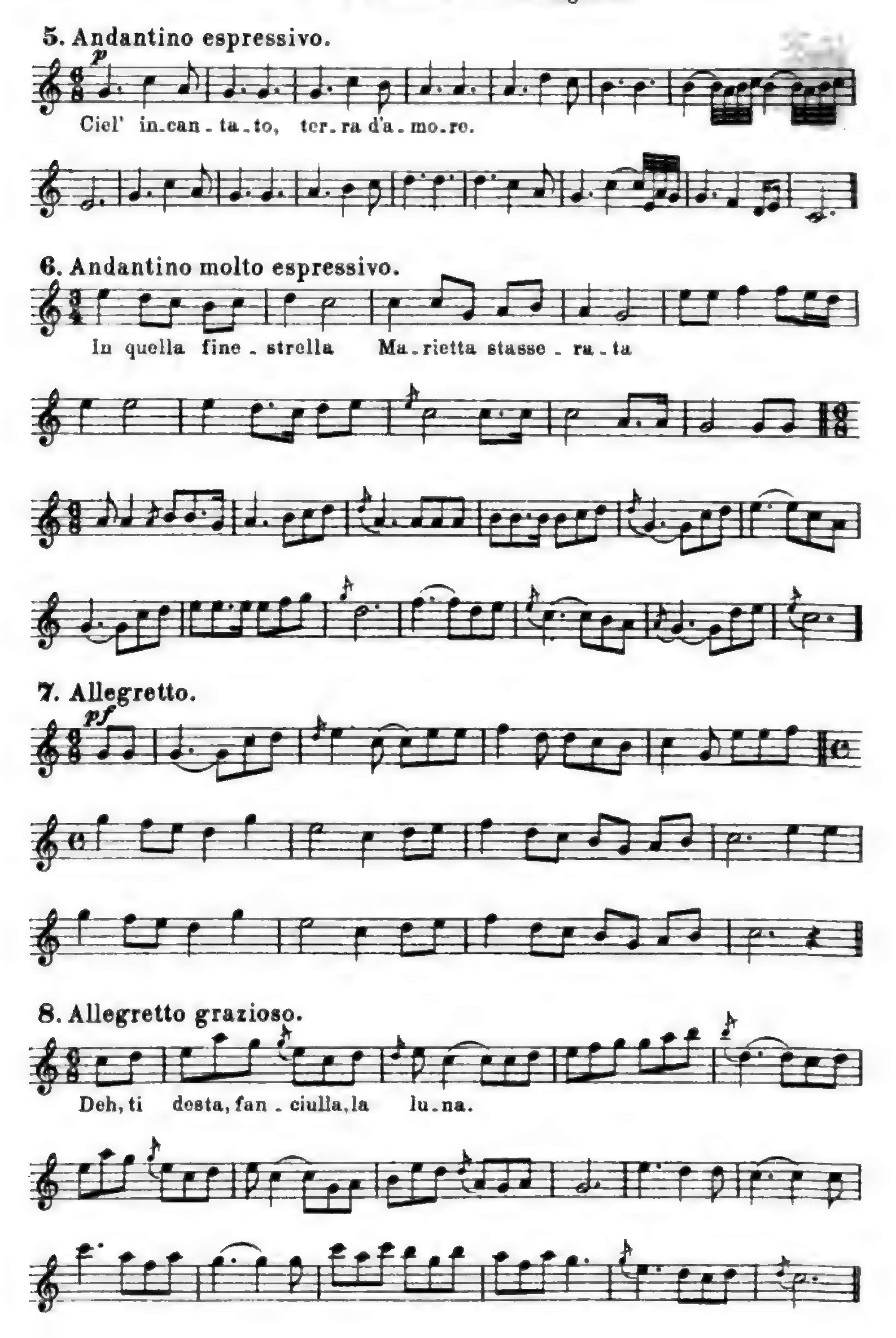
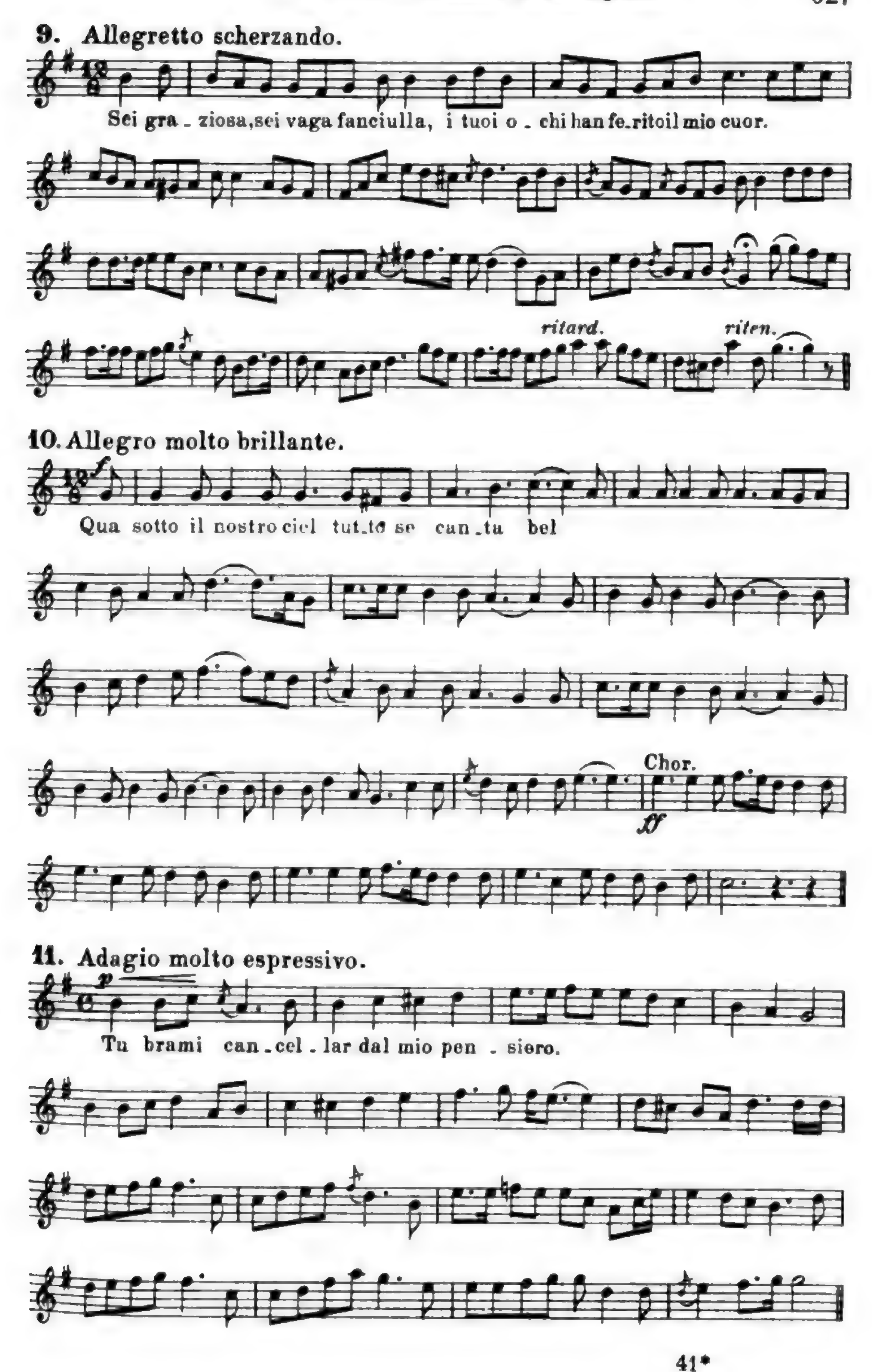
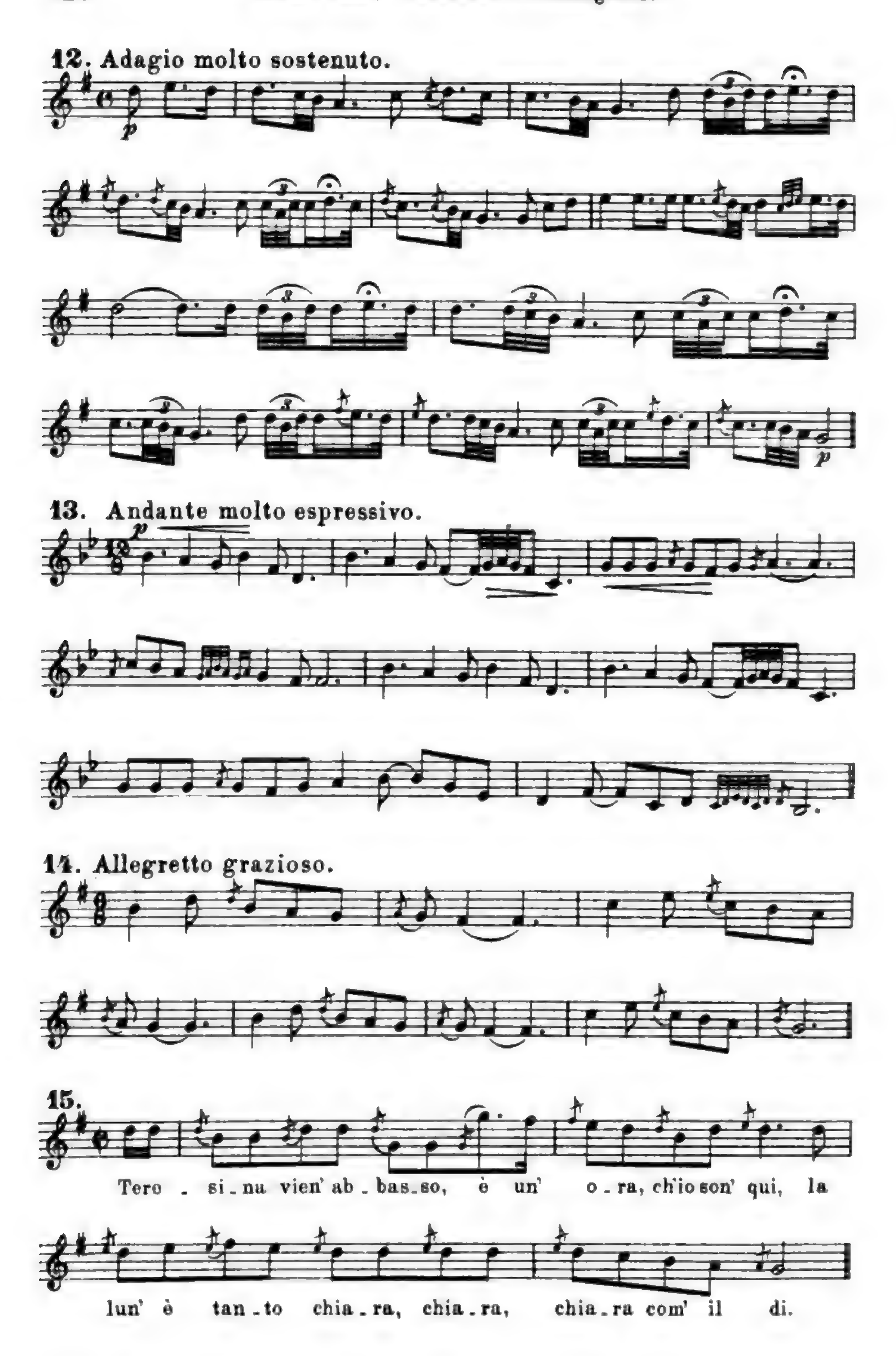
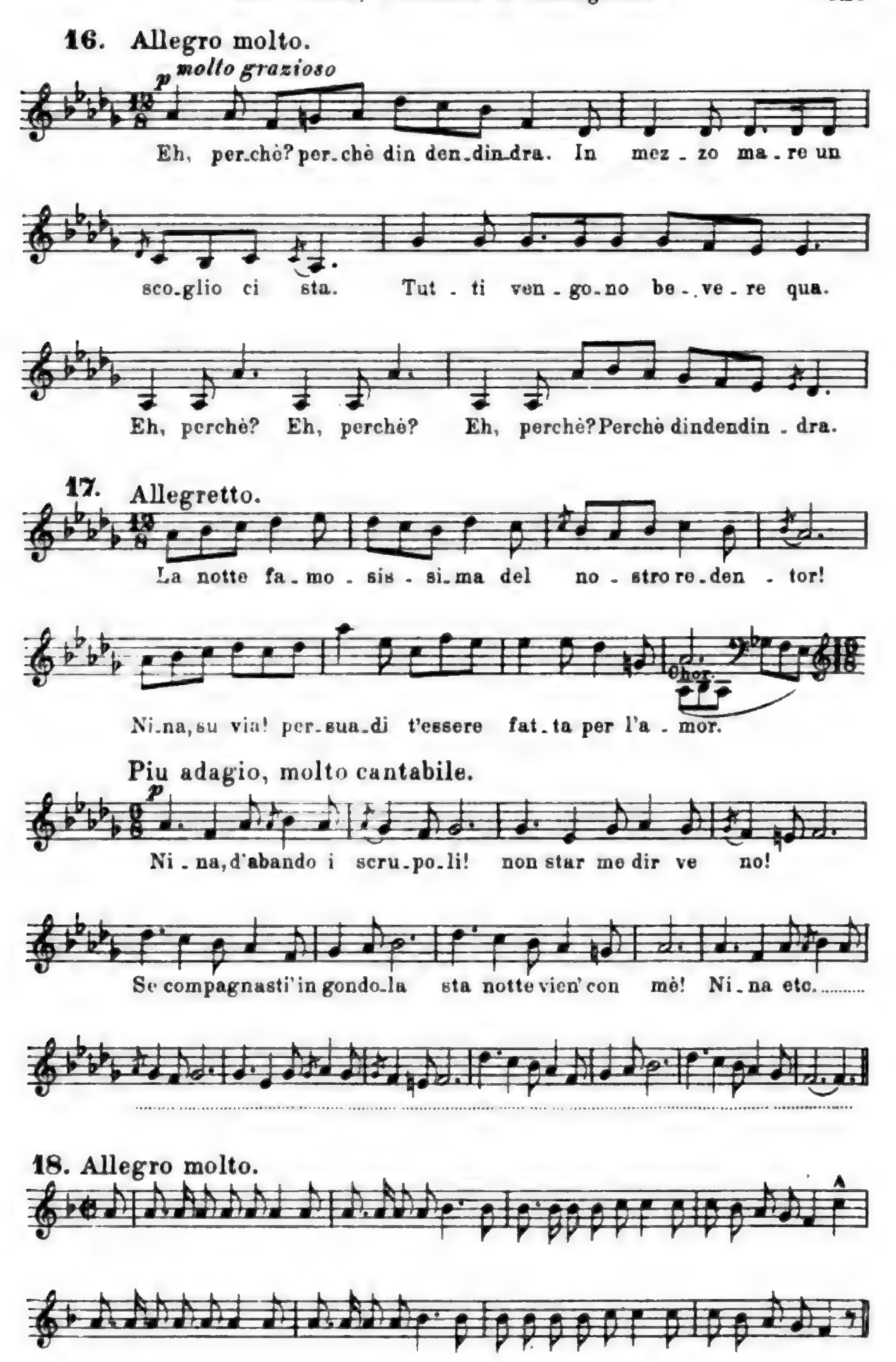
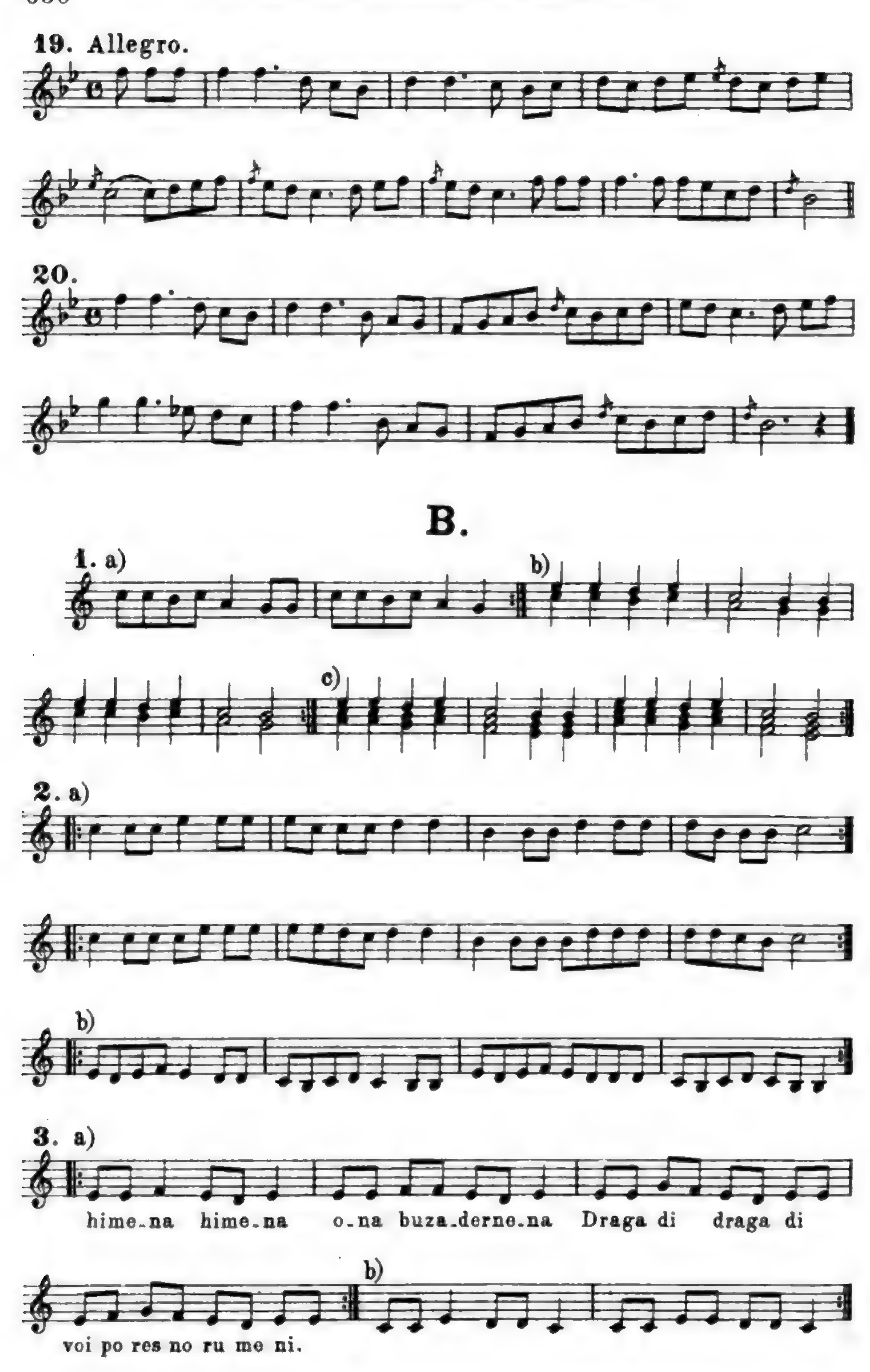
Mehrere lussignesische Studenten, die in Padua studierten, machten bei einem wüsten Gelage einen von ihnen, der Antonio hieß, trunken, schoren ihm Kopf und Kinn glatt, daß er kahl wie ein Mönch aussah, zogen ihm einen schwarzen Mönchshabit an und trugen ihn vor die Pforte des nächsten Klosters, wo sie, mitten in tiefster Nacht, den Pförtner aus dem Schlafe läuteten und ihm sagten: »Hochwürden, es tut uns leid, daß wir euch dies antun müssen. Aber hier diesen hochwürdigen Herrn

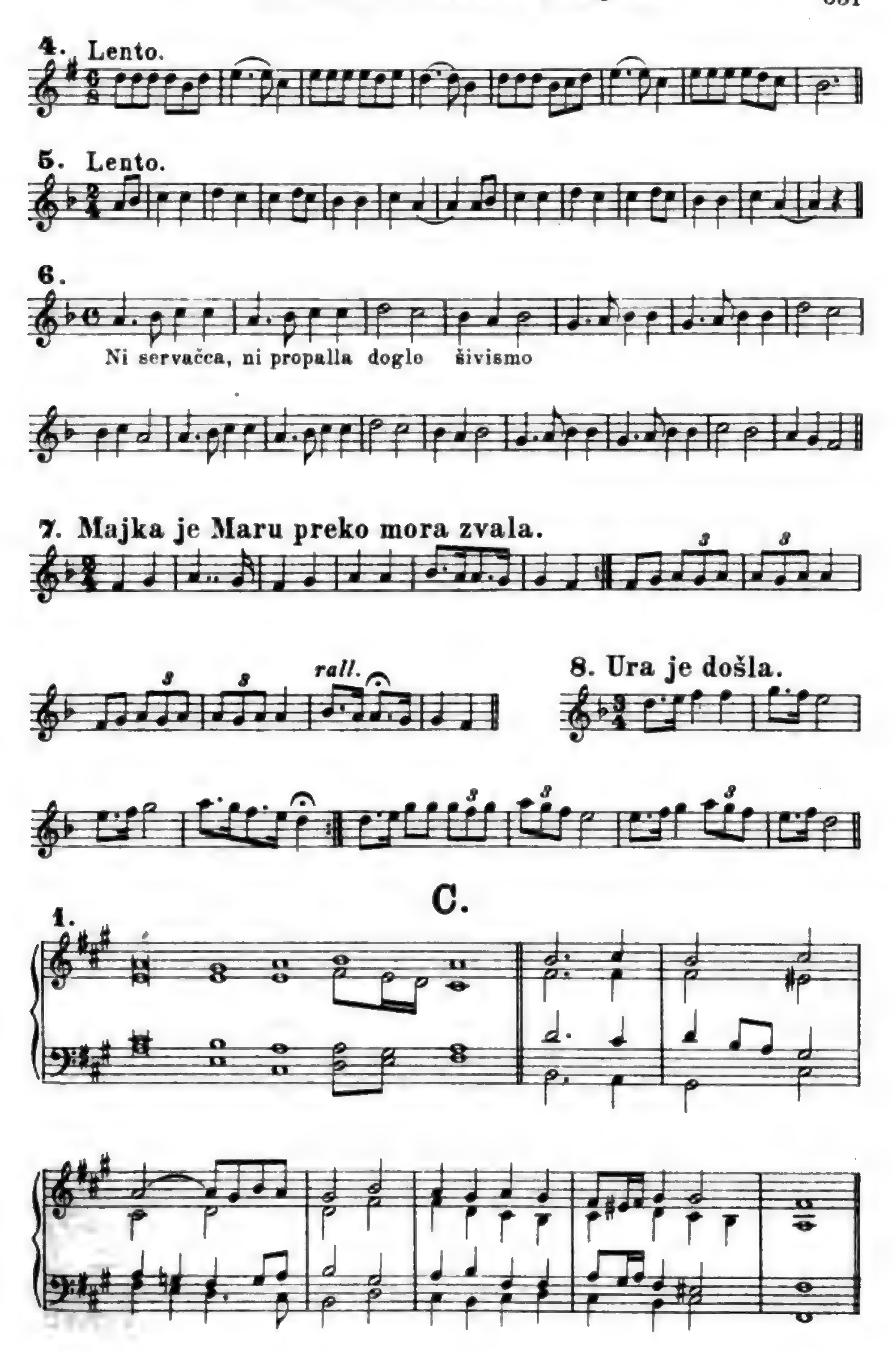
Digitized by Google

fanden wir jetzt soeben in einer Schenke in wüstem Gesaufe und in Gesellschaft liederlicher Weibsbilder; er war schon ganz besinnungslos vom Trinken. Ist es vielleicht einer von den hochwürdigen Fratres eures Klosters?« Der Pförtner, voll Scham, daß ein Geistlicher den geistlichen Stand so entehre, dankte den Studenten, daß sie diesen fremden Mönch, der zwar nicht seinem Kloster angehöre, sondern vielmehr weiß Gott woher hergelaufen gekommen sein müsse, den aufzunehmen aber doch Pflicht sei, schon damit er nicht länger den geistlichen Stand so verunziere, aus der Gosse gezogen hätten. Die Studenten zogen, heimlich lachend, davon, der besinnungslose Antonio aber wurde zu Bette gebracht und schlief in einer Mönchszelle bis zum nächsten Morgen. Als er nun erwachte und rings um sich lauter Crucifixe, Weihkessel u. s. w. wahrnahm, fand er sich nicht zurecht und glaubte zu träumen. Während er noch ratlos, mit wüstem Kopfe, sich zurecht zu finden suchte, trat der Prior und Subprior des Klosters ein, und mit tiefernster, strenger Miene donnerten sie ihn empört an, welche Schande es doch sei, wenn ein Geistlicher sich so weit vergesse und so tief in den Schmutz falle. Vergeblich beteuerte er, er sei gar kein Geistlicher, er wisse nicht, wie er hier herkomme; sie wurden ob seines hartnäckigen Leugnens nur noch empörter und drohten, ihn in eine geistliche Korrektions-Anstalt zu schicken. Da, mitten in der höchsten Bedrängnis und Verzweiflung, kam ihm ein Gedanke: »Hochwürdigste«, rief er den Geistlichen zu, »schickt doch jemanden nach Padua, an die Universität, um nachzufragen, ob dort nicht ein gewisser Tonio aus Lussin Pharmacie studiert. Und wenn er nicht dort ist und auch nicht im Hörsaale oder in der Schenke bei der schönen Giulietta sitzt, dann, — ja, meiner Seel', dann glaube ich, daß ich der bin!«

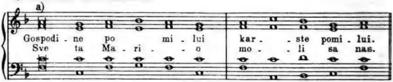
Digitized by Google

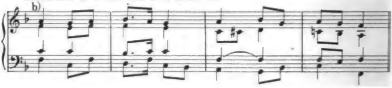
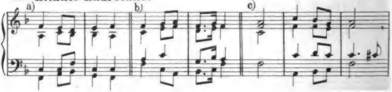
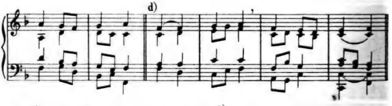
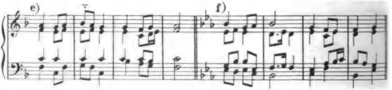
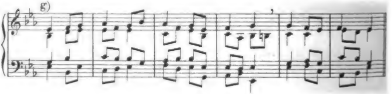
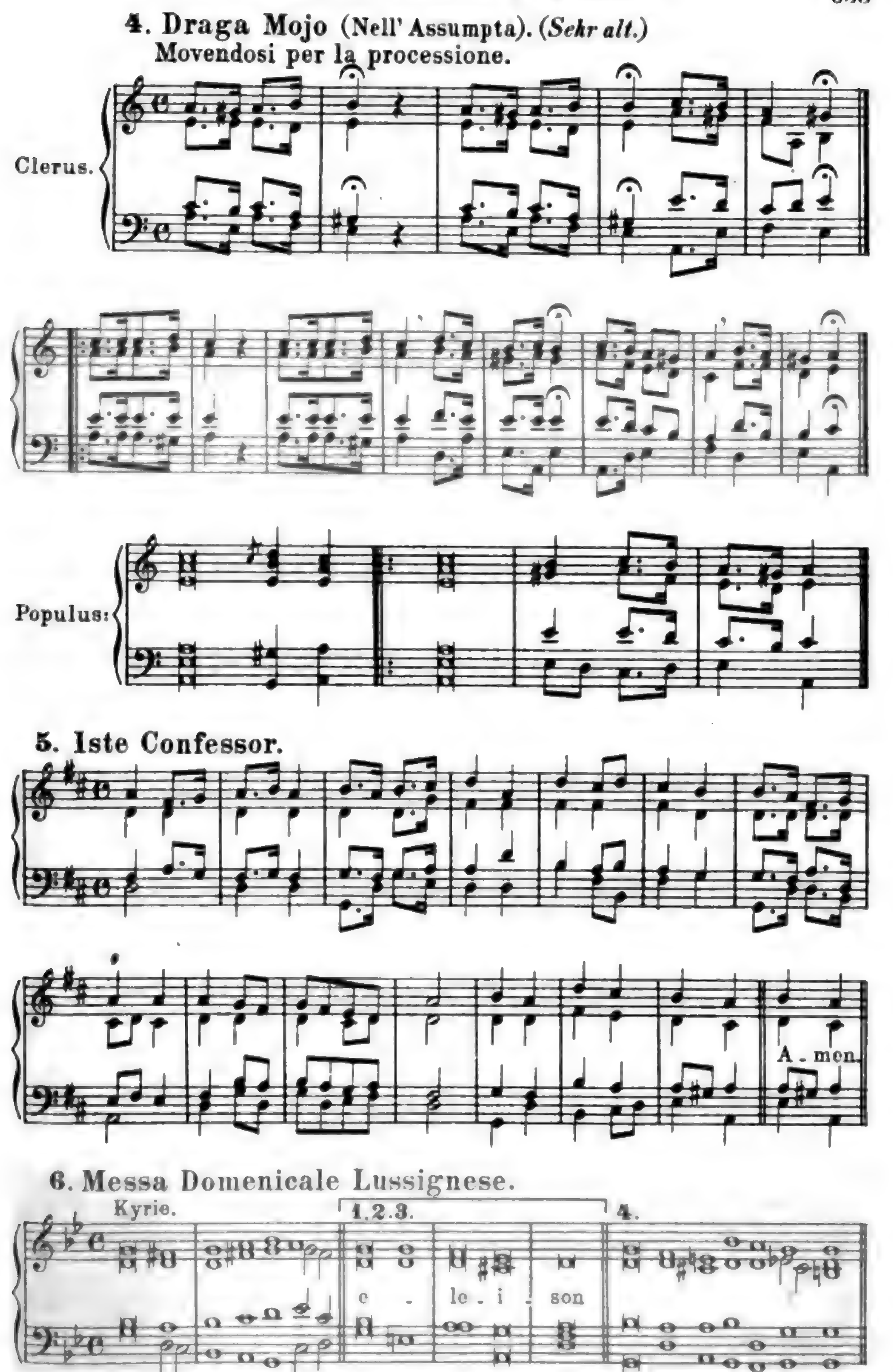
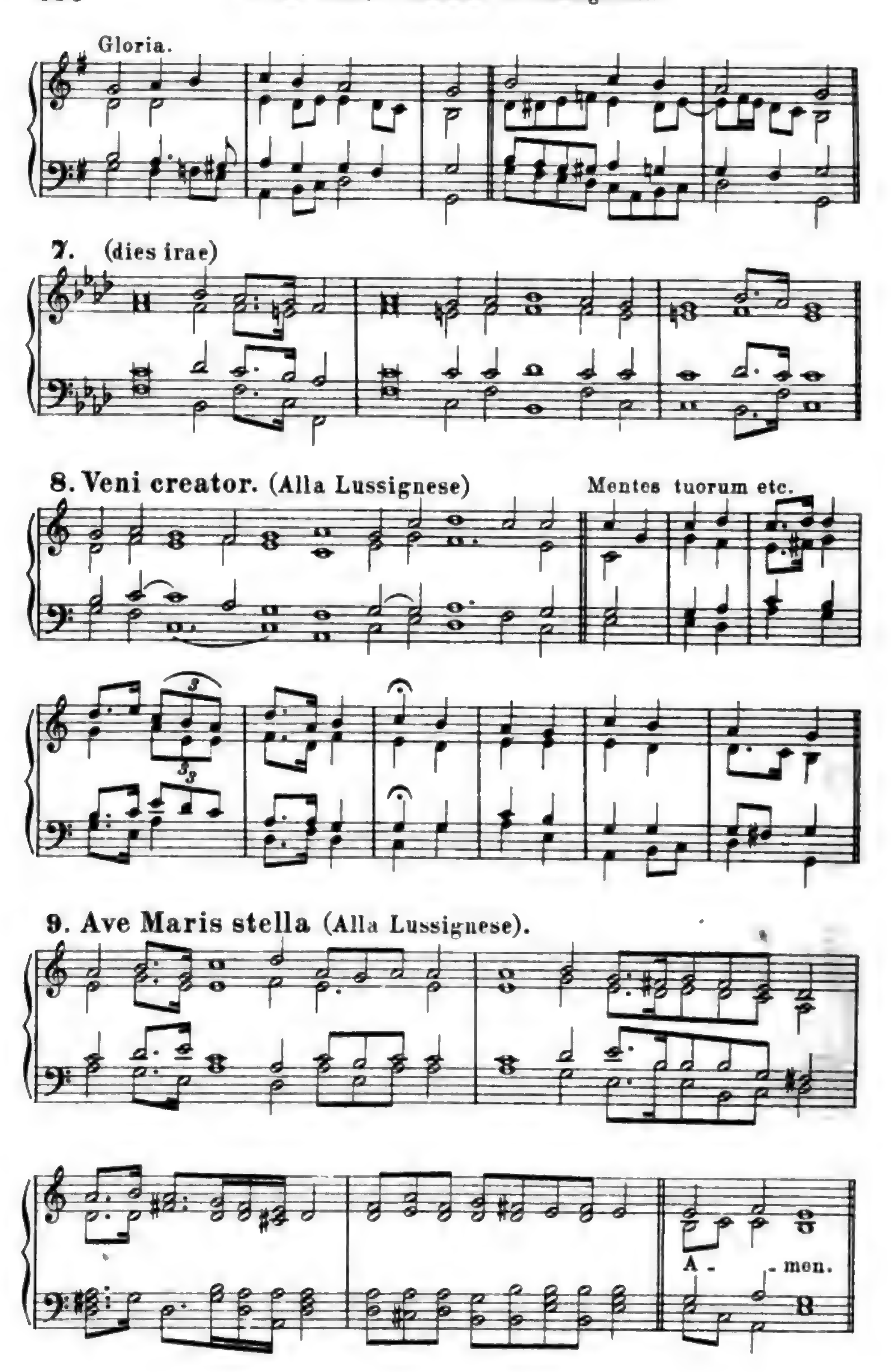
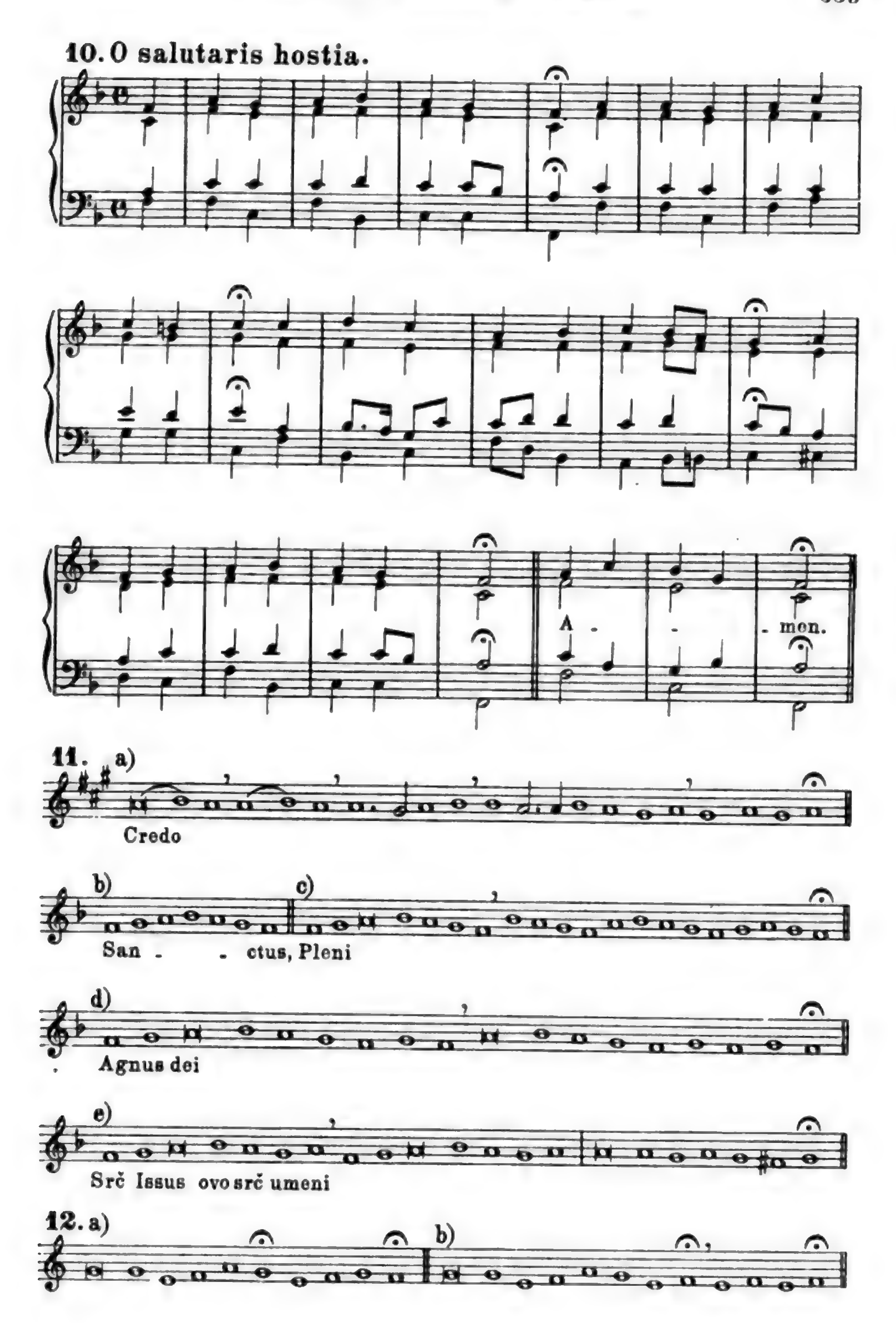
Notenbeilage.

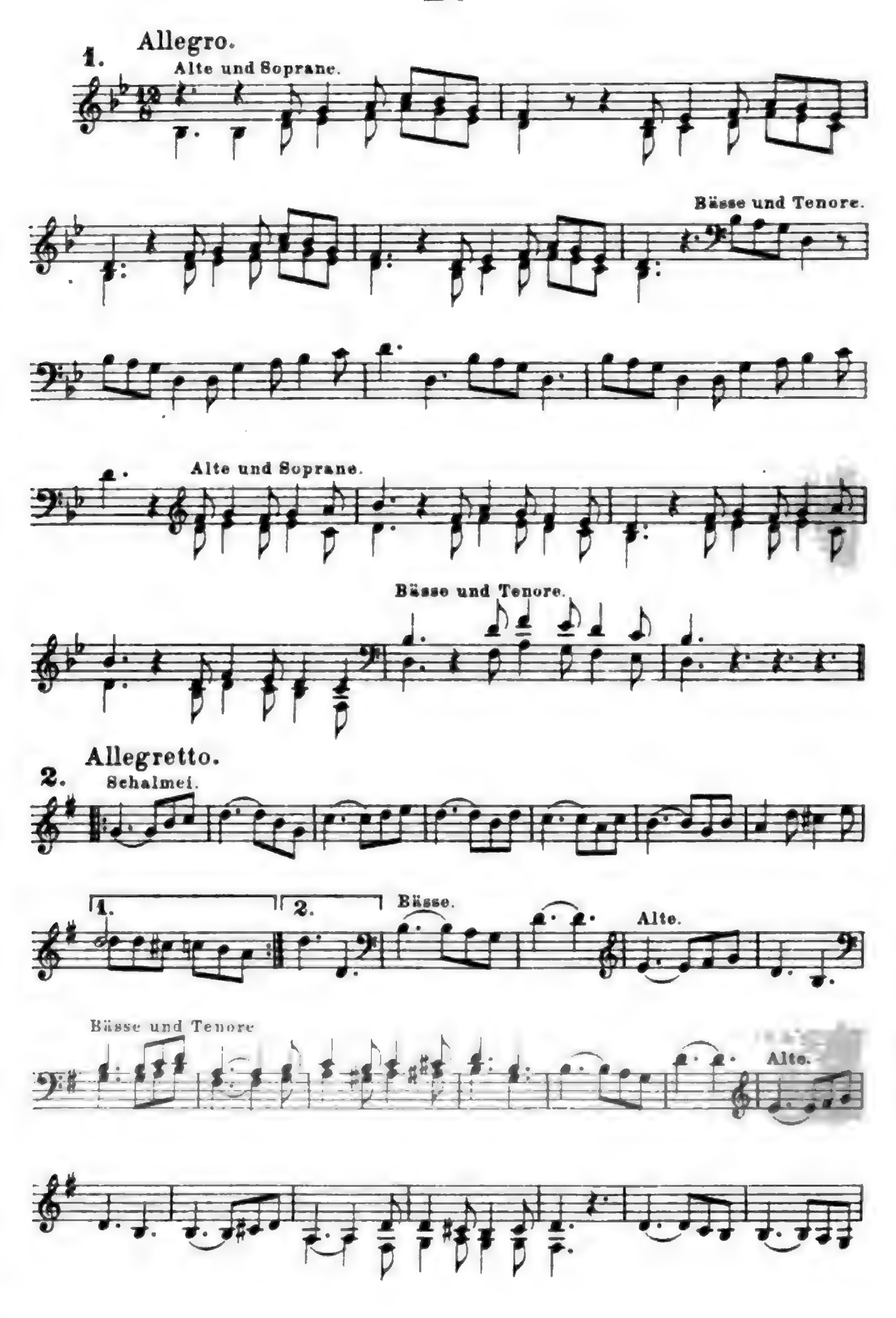
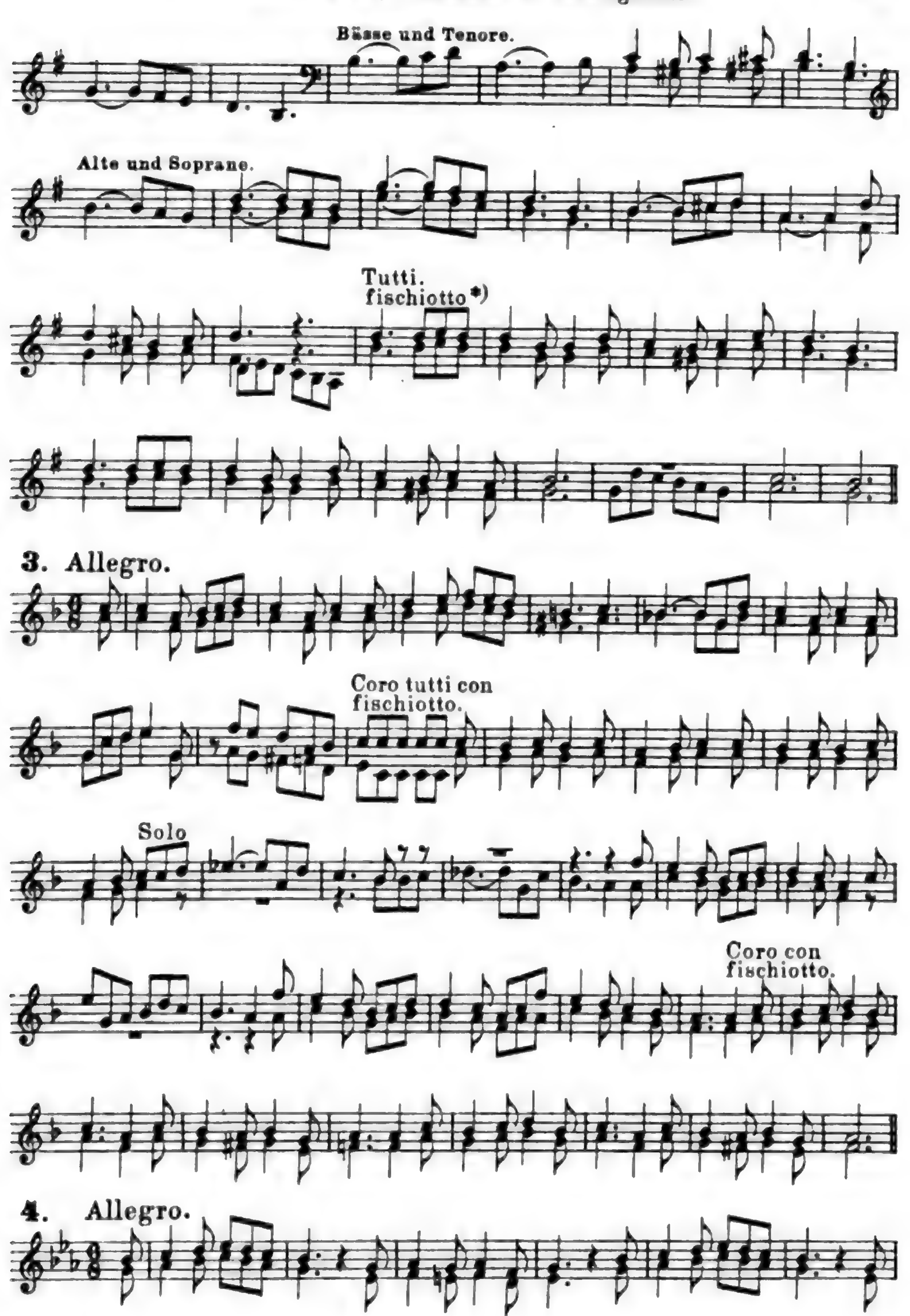
A.

Digitized by Google

9. Allegretto scherzando.
Sei gra - ziosa, sei vaga fanciulla, i tuoi o - chi han fe-rito il mio cuor.
ritard.
riten.
10. Allegro molto brillante.
Qua sotto il nostro ciel tut-to se can - ta bel
Chor.
11. Adagio molto espressivo.
Tu brami can - cel - lar dal mio pen - siero.

Digitized by Google

Digitized by Google

19. Allegro.
20.
B.
1. a)
b)
c)
2. a)
b)
3. a)
hime-na hime-na o-na buza-derne-na Draga di draga di
voi po res no ru me ni.
b)

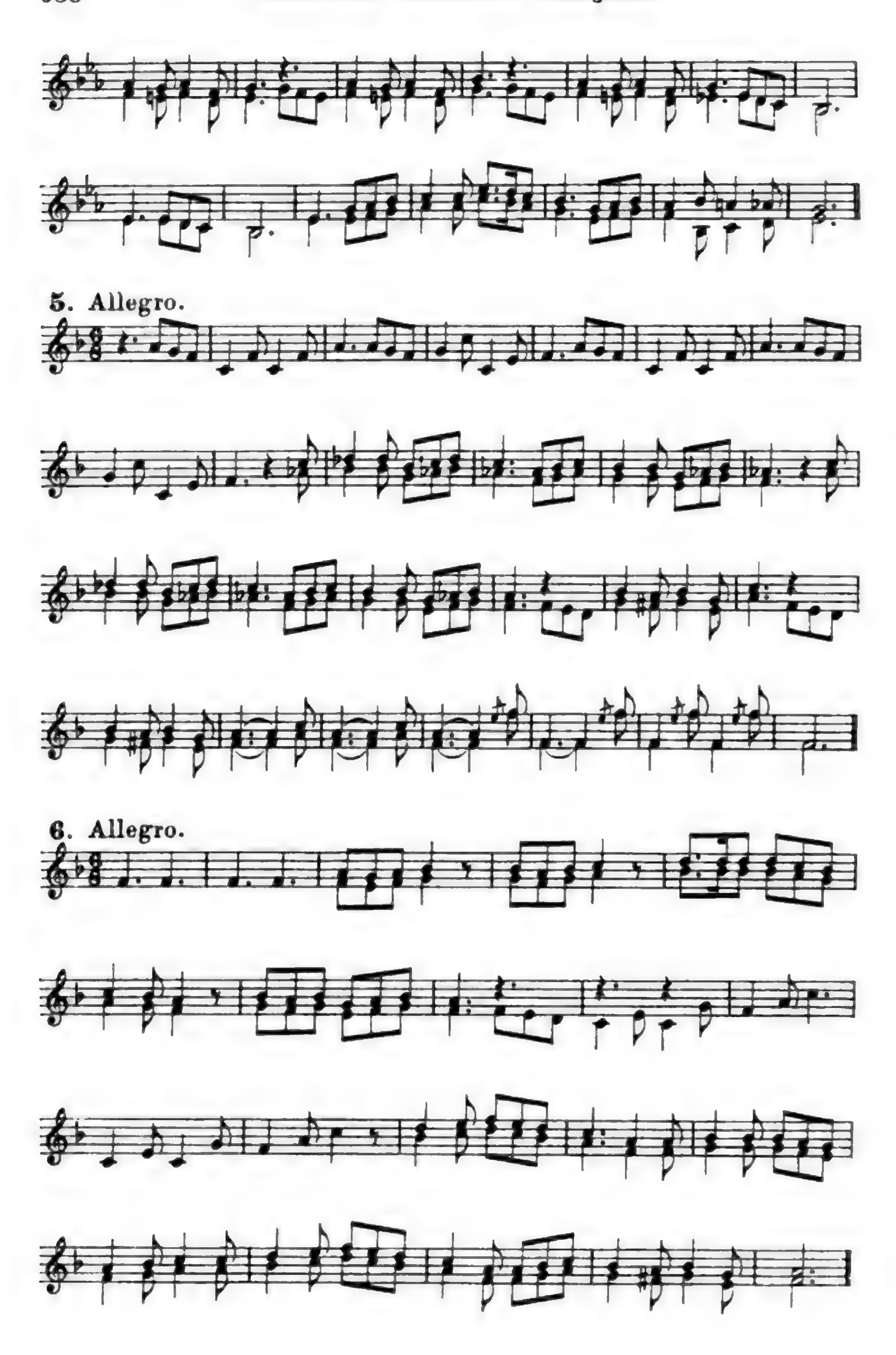

4. Lento.
5. Lento.
6.
Ni servačca, ni propalla dogle šivismo
7. Majka je Maru preko mora zvala.
rall.
8. Ura je došla.
C.
1.

2. Litanie Antoniane.



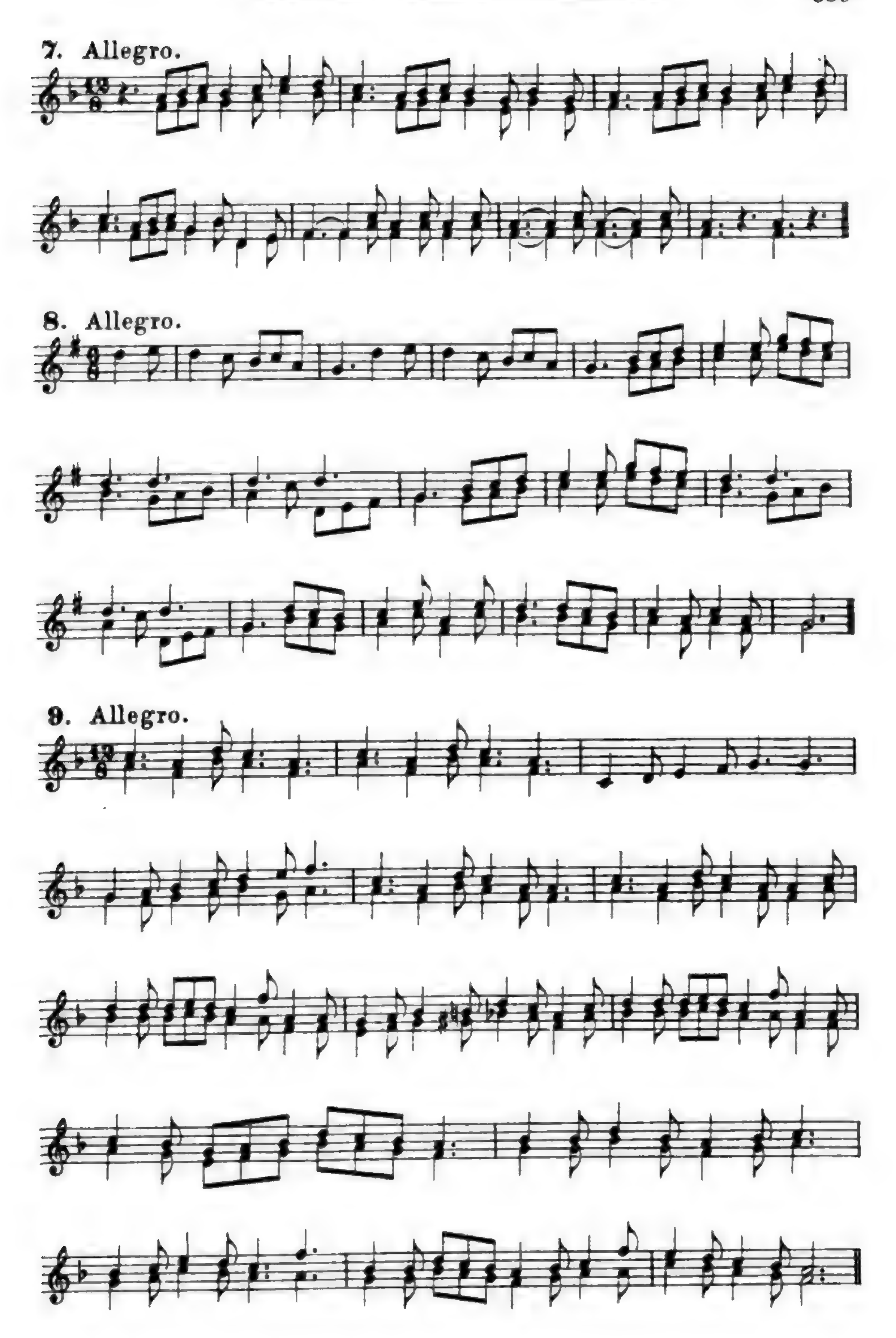
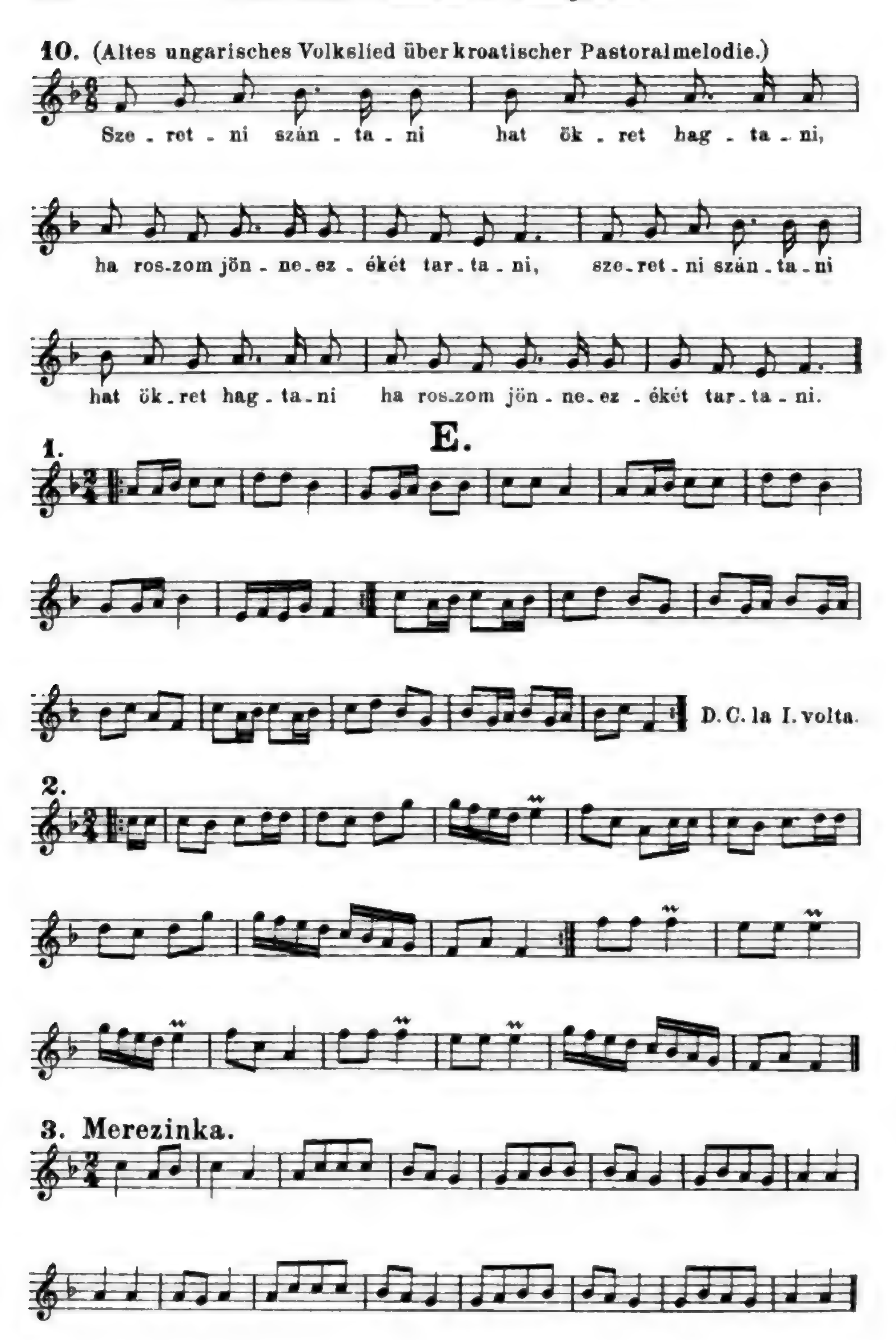
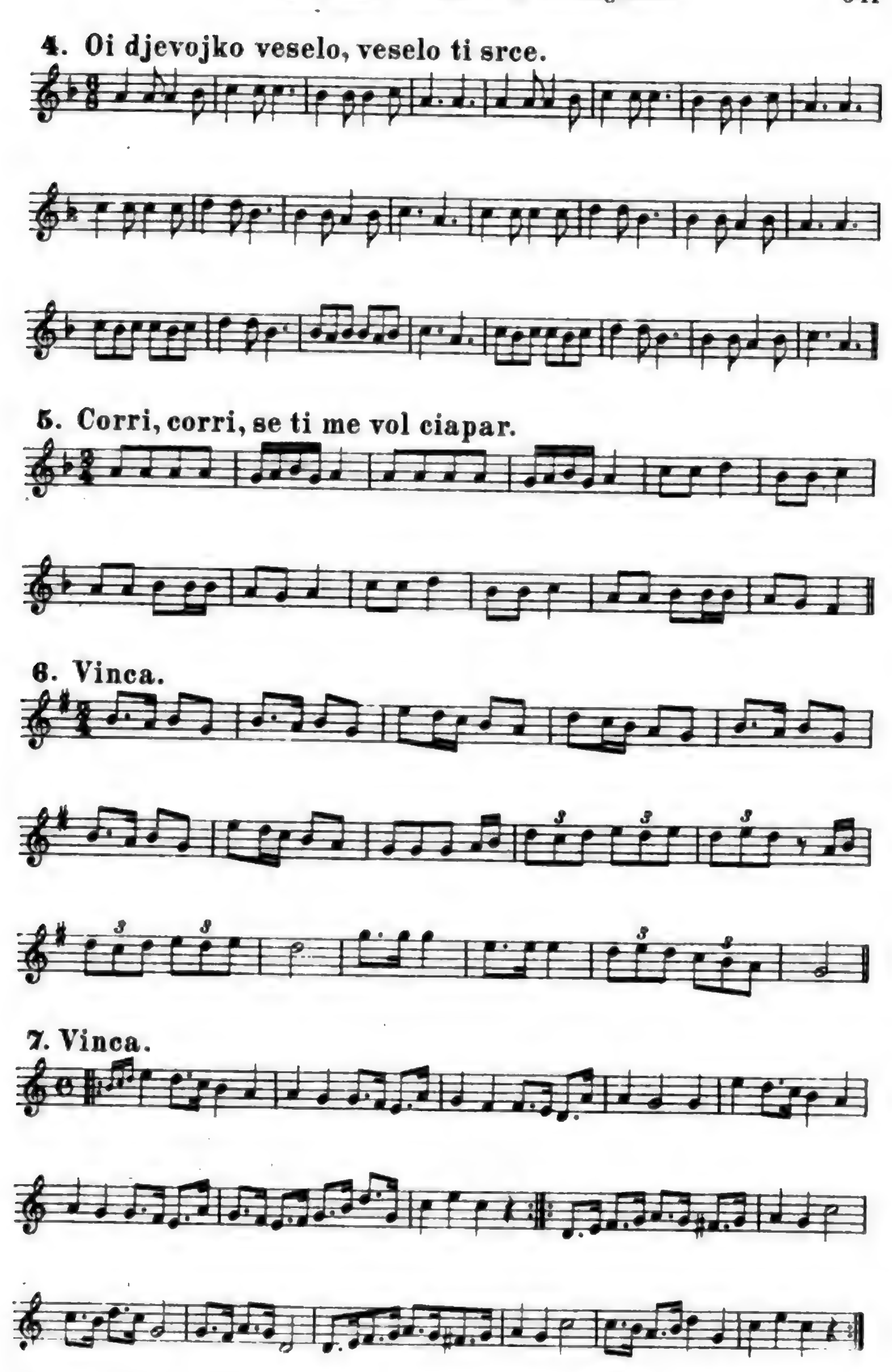
Litanie: O Presvetom srču isusovu.

3. Litanie Lauretane.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

D.

1.
Allegro.
Alte und Soprane.
Bässe und Tenore.
Alte und Soprane.
Bässe und Tenore.
2.
Allegretto.
Schalmei.
1.
2.
Bässe.
Alte.
Bässe und Tenore
Alte.

*) Die mit fischiotto bezeichneten Stellen werden auf in Wassergläser gehaltenen, dünnen Pfeifchen gepfiffen, so daß, durch das Hineinblasen in das Wasser, ein dem Vogelgezwitscher ungemein ähnlicher Effekt entsteht; diese pastorale Spielerei ist in den alten, kroatischen Hirtenliedern Lussins und dessen Umgebung ungemein beliebt.

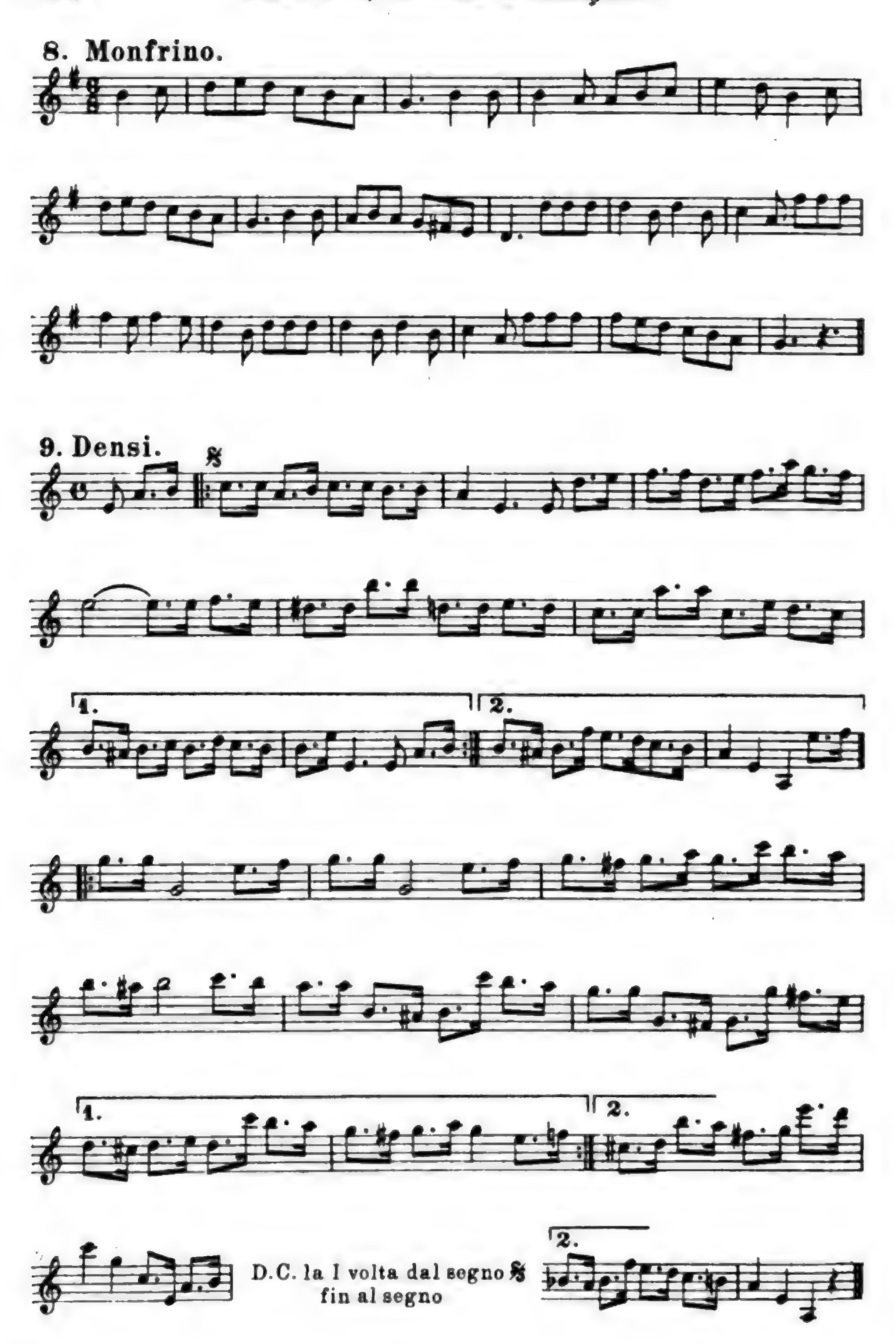
Digitized by Google

5. Allegro.
6. Allegro.

7. Allegro.

8. Allegro.

9. Allegro.

Digitized by Google

10. (Altes ungarisches Volkslied über kroatischer Pastoralmelodie.)
Sze - ret - ni szán - ta - ni hat ök - ret hag - ta - ni,
ha ros-zom jön - ne - ez - ékét tar - ta - ni, sze - ret - ni szán - ta - ni
hat ök - ret hag - ta - ni ha ros-zom jön - ne - ez - ékét tar - ta - ni.
E.
1.
D. C. la I. volta.
2.
3. Merezinka.

4. Oi djevojko veselo, veselo ti srce.
5. Corri, corri, se ti me vol ciapar.
6. Vinca.
3
3
3
3
3
3
3
7. Vinca.

8. Monfrino.

9. Densi.

Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?[1])

Von

Ilmari Krohn.

(Helsingfors.)

I.

Zur Beantwortung der obigen Frage muß man zunächst feststellen, welcher Zweck durch das lexikalische Ordnen der Volksmelodien erreicht werden soll. Es scheint, daß er in der wissenschaftlichen Erkenntnis jeder einzelnen Melodie liegen muß, wodurch ihre Beziehungen zu anderen Melodien möglichst klar und vollständig zu Tage treten. Demgemäß scheint es wichtig, unterscheiden zu können, welche Melodien nationales Eigentum bestimmter Völker, und welche internationales Gemeingut größerer Völkergruppen sind. Die nächste Frage betrifft den Ursprung der internationalen Melodien, die entweder von einer bestimmten Nation aus sich weiter verbreitet haben, oder schon seit alter Zeit Gemeingut vieler Völker gewesen sind und sich dadurch als Nachklänge uralter Musik besonders bemerkbar machen.

Um derartigen schwierigen und umfassenden Forschungen entgegenzukommen, würde es sich sicherlich empfehlen, das bisher gesammelte Material in anschaulicher Weise zu ordnen, und zwar so, daß alles noch dazu tretende Material sich mit Leichtigkeit eingliedern lassen könnte. Da nationale Gesamtausgaben der Melodien der einzelnen Völker eine notwendige Vorbedingung für die vergleichende Forschung bilden und erst aus ihnen die internationalen Melodien allmählich erkannt und abgesondert werden können, so wollen wir die Frage der Anordnung zunächst auf die nationalen Sammlungen beschränken.

Die vorhandenen Melodie-Sammlungen sind meist nach außermusikalischen Grundsätzen geordnet. Eine Ausnahme bildet das große Sammelwerk von Joh. Zahn: »Die Melodien des evangelischen Kirchenliedes«, welches nach metrischen Gesetzen geordnet ist. Diese Anordnung empfiehlt sich für den Zweck, eine dem Gedächtnisse klar vorlie-

[1]) Wir veröffentlichen hiermit eine zweite Antwort auf die von Mr. D. F. Scheurleer (siehe Zeitschrift der IMG. Jahrgang I, Seite 219) ausgeschriebene Preisfrage. Die Redaktion.

Digitized by Google

gende Melodie mühelos aufzufinden und die darüber gewünschten näheren Angaben zur Hand zu haben. Für die vergleichende Melodien-Forschung ist sie aber so gut wie unfruchtbar. Um verwandte Melodien aufzufinden, muß man die ganze, Tausende von Weisen umfassende Sammlung durchsehen, denn die Varianten können ja oft grundverschiedenen Metren-Klassen angehören, da dieselbe Melodie sich sehr leicht auf die verschiedensten Rhythmen und Metren übertragen läßt.

Eine Grundlage für die in Betracht zu ziehende Einteilung ergibt sich aus den großen Haupt-Kategorien der Volksmelodien: 1) Epische Gesänge, 2) Lyrische Lieder, 3) Tanzweisen. Die musikalischen Formen dieser Kategorien grenzen sich meistens scharf von einander ab, indem die ersten rezitierender Art sind, die zweiten sich in knappen, abgerundeten Formen bewegen und die dritten, als Instrumentalmusik, beweglichere Tongänge und ausgedehntere Formen aufweisen. Indessen ist ein großer Teil der lyrischen Lieder, nämlich die geistlichen Volkslieder, oft breiter geformt, wie auch die Kirchenlieder, aus denen sie nicht selten entsprossen sind. Auch stehen andererseits die Reigenlieder, obgleich zum Tanz gesungen, in der Form den lyrischen Liedern am nächsten, und ausgedehntere rezitativische Melodien haben etwas von der Freiheit der Instrumentalmusik.

Am besten wird der Forschung gedient sein durch eine Anordnung der Melodien nach ihrer melodischen Verwandtschaft, also nach Varianten. Innerhalb der Varianten-Gruppen können verschiedene Verwandtschafts-Grade berücksichtigt werden: 1) Abweichungen melodischer Art, bei unberührter Struktur der Melodie, 2) Verschiebungen der gegenseitigen Verhältnisse der Phrasen (»Kola«) und Perioden, 3) Veränderung des Umrisses der Melodie durch organische Verlängerung und Verkürzung des Silbenmaßes der einzelnen Phrasen, oder durch Wegfall und Zufügung ganzer Phrasen, 4) Verwandtschaft durch melodische Anklänge bei grundverschiedenem, organischem Bau der Melodien. Durch Verwandtschafts-Verhältnisse der letztgenannten Art können mehrere Sonderabteilungen innerhalb der Varianten-Gruppen sich bilden, mit selbständiger Grundform für jede Abteilung.

Die Anordnung der Gruppen ist nicht leicht übersichtlich auszuführen, es sei denn, daß sie nach der metrischen Beschaffenheit ihrer Grundformen geordnet werden.

II.

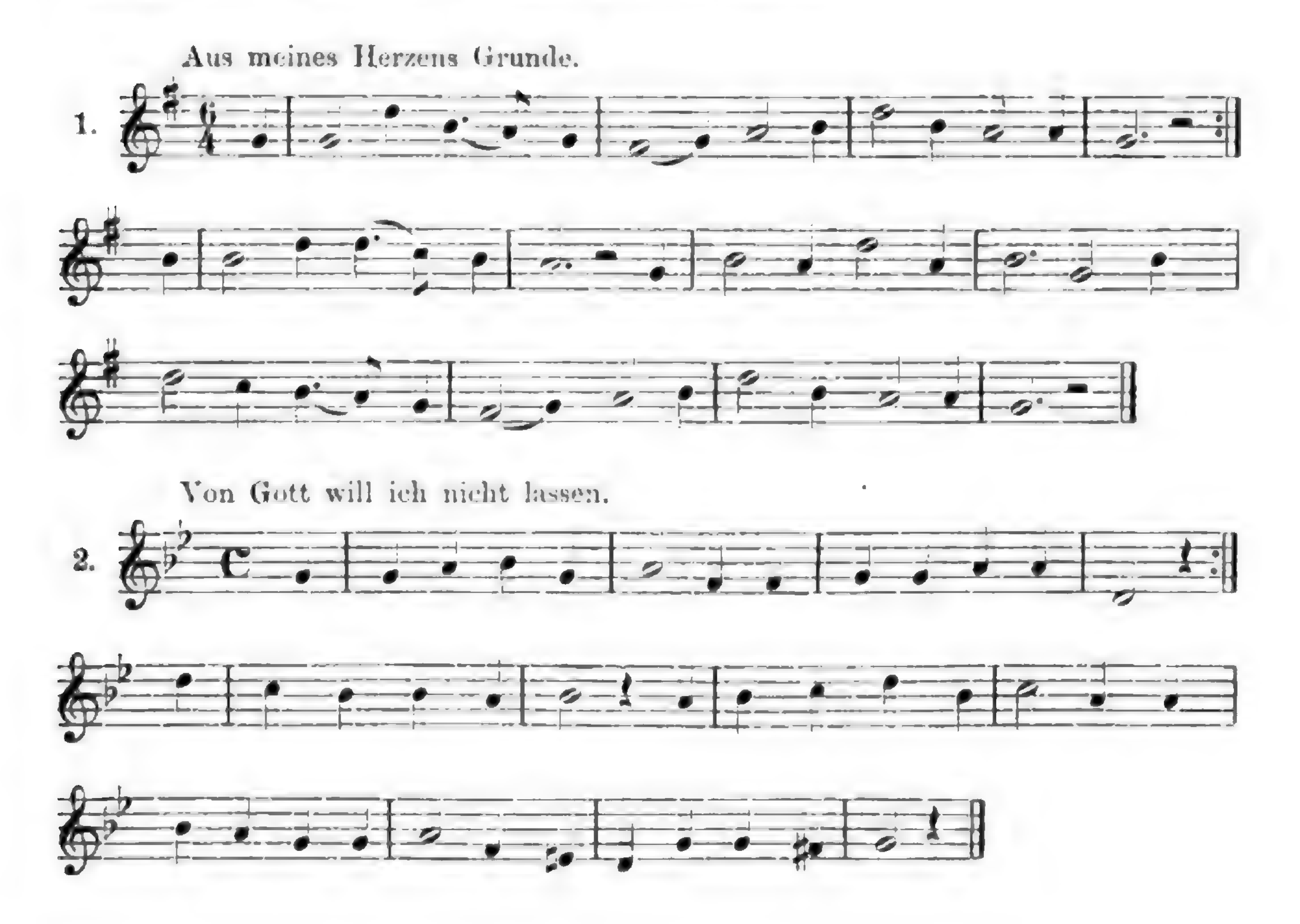
So wichtig die Klarlegung der melodischen Verwandtschaft der Melodien für die Forschung ist, so schwierig stellt sich die Aufgabe, die Varianten alle zusammenzufinden. Die genaueste Kenntnis von Tausenden von Melodien, verbunden mit einem trefflichen musikalischen Gedächtnisse,

sichert den Forscher nicht vor Mißgriffen, abgesehen von der mühseligen Arbeit, das Material von Mal zu Mal durchzusehen, um die Melodien einander gegenüberzustellen und sie mit einander zu vergleichen. Unentbehrlich erscheint somit das Herstellen einer Melodien-Konkordanz, worin gewisse charakteristische Eigentümlichkeiten jeder Melodie, lexikalisch geordnet, sich auffinden lassen, so daß für die vergleichende Gegenüberstellung der Melodien nur diejenigen durchgesehen zu werden brauchen, deren Beschaffenheit irgendwelche Möglichkeit der Verwandtschaft in sich birgt.

Die Einrichtung einer Konkordanz für Volks- und volksmäßige Melodien müßte nach zwei verschiedenen Grundsätzen eingerichtet werden, wodurch zwei selbständige, auf das je vorliegende gesamte Material sich beziehende, Abteilungen entstehen würden:

erstens in Anbetracht der melodischen Gestalt jeder einzelnen Phrase,

zweitens in Anbetracht der Struktur-Verhältnisse der Melodien. Ob es sich lohnen würde, als dritte Abteilung einen Katalog der Melodien nach Metren-Klassen, (nach der Anordnung von J. Zahn), zusammenzustellen, mag dahingestellt sein. Eine derartige mechanische Arbeit würde allenfalls etwas zeitraubend, sonst aber ohne weitere Schwierigkeiten zu bewältigen sein. Dagegen muß die Ausführung der obigen zwei Abteilungen der Konkordanz näher beleuchtet werden. Als Probe-Material folgen hier 20 deutsche Kirchenlieder:



Digitized by Google

Valet will ich dir geben.

3.

Vom Himmel hoch, da komm' ich her.

4.

Nun singet und seid froh.

5.

Nun laßt uns Gott dem Herren.

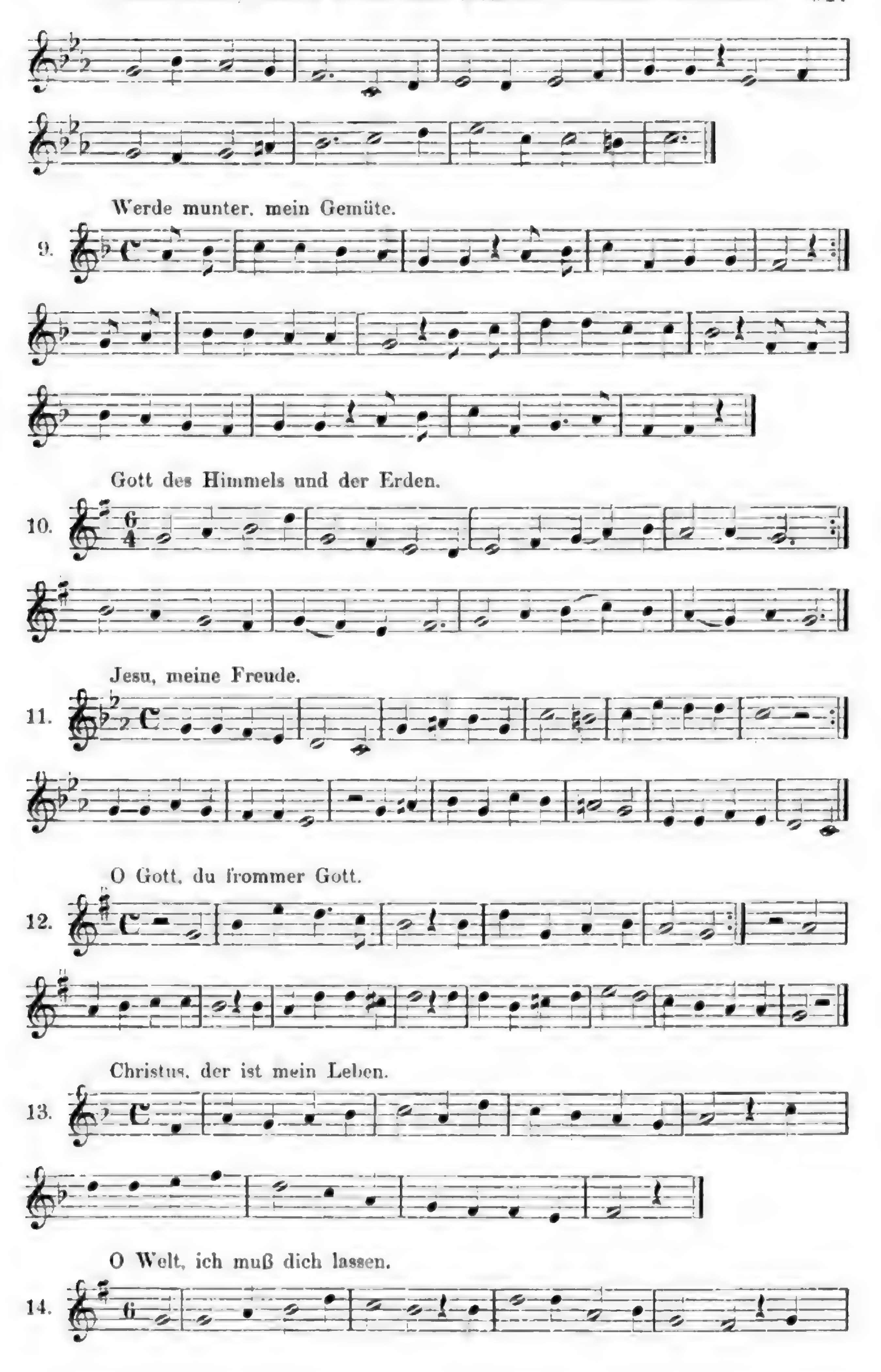
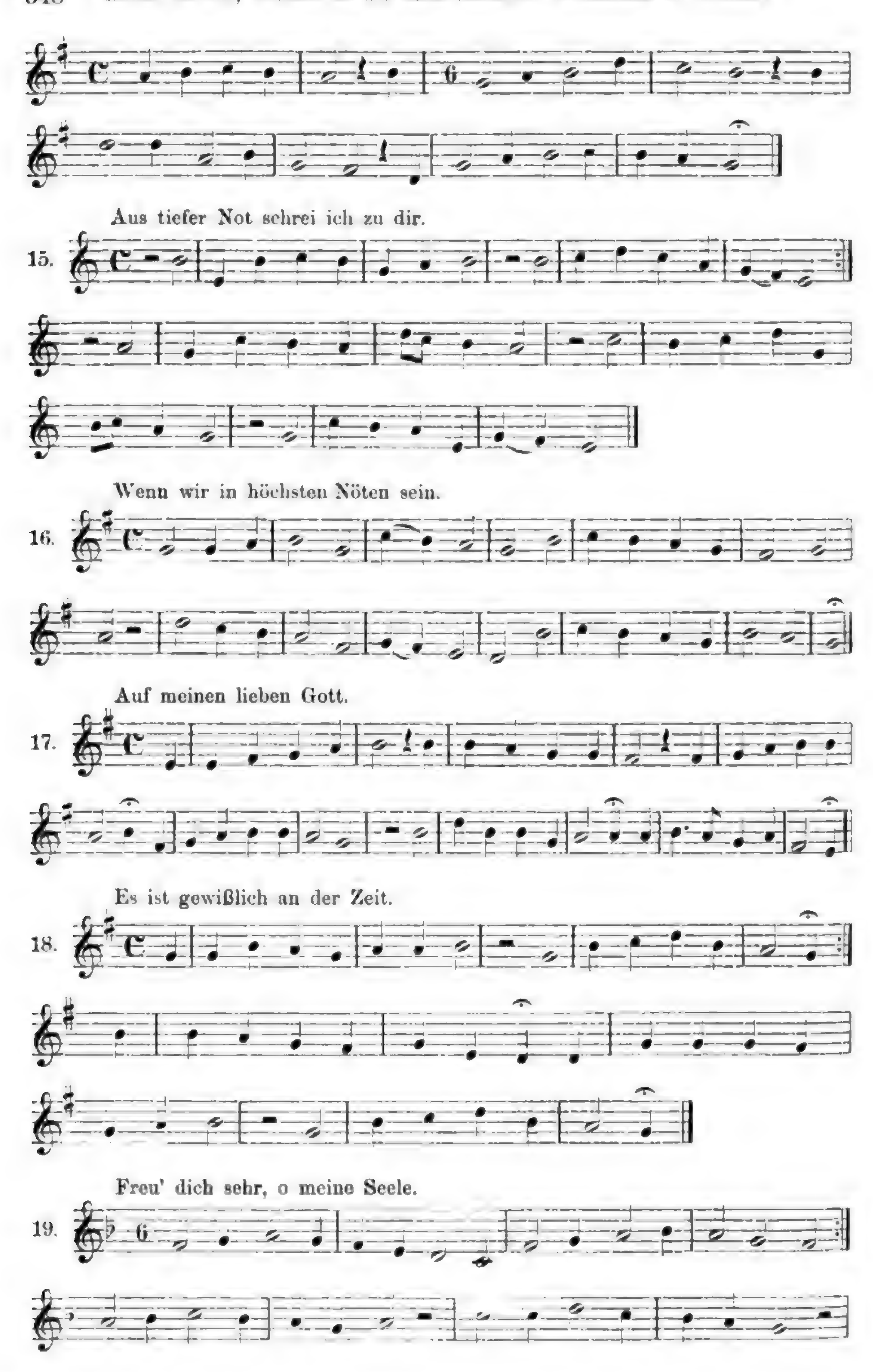
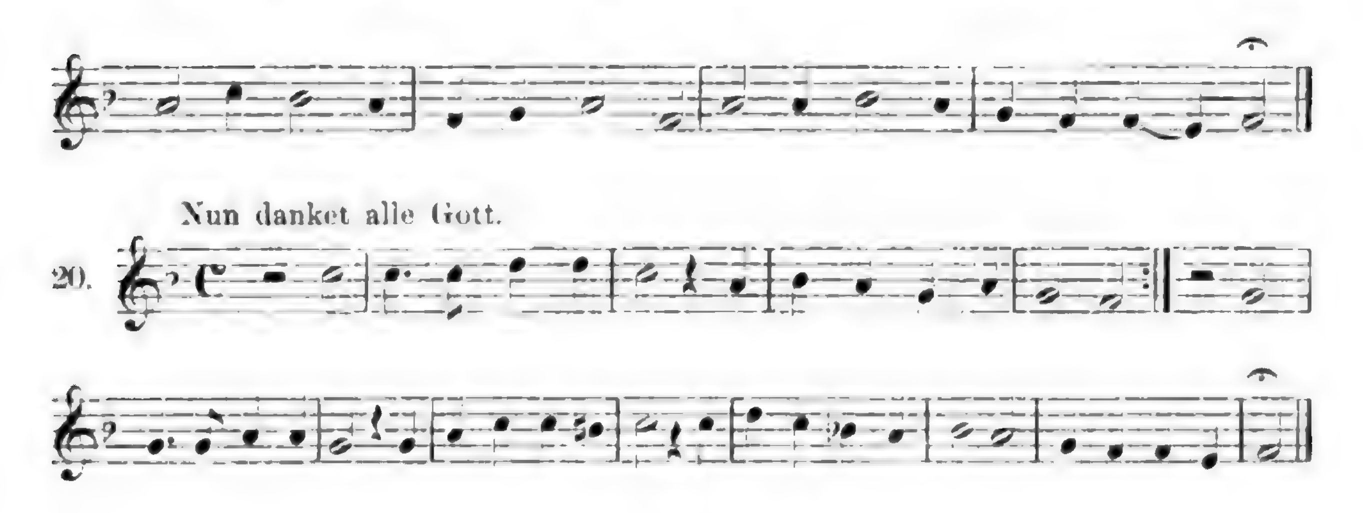
6.

Herzlich thut mich verlangen.

7.

Sollt' ich meinem Gott nicht singen.

8.

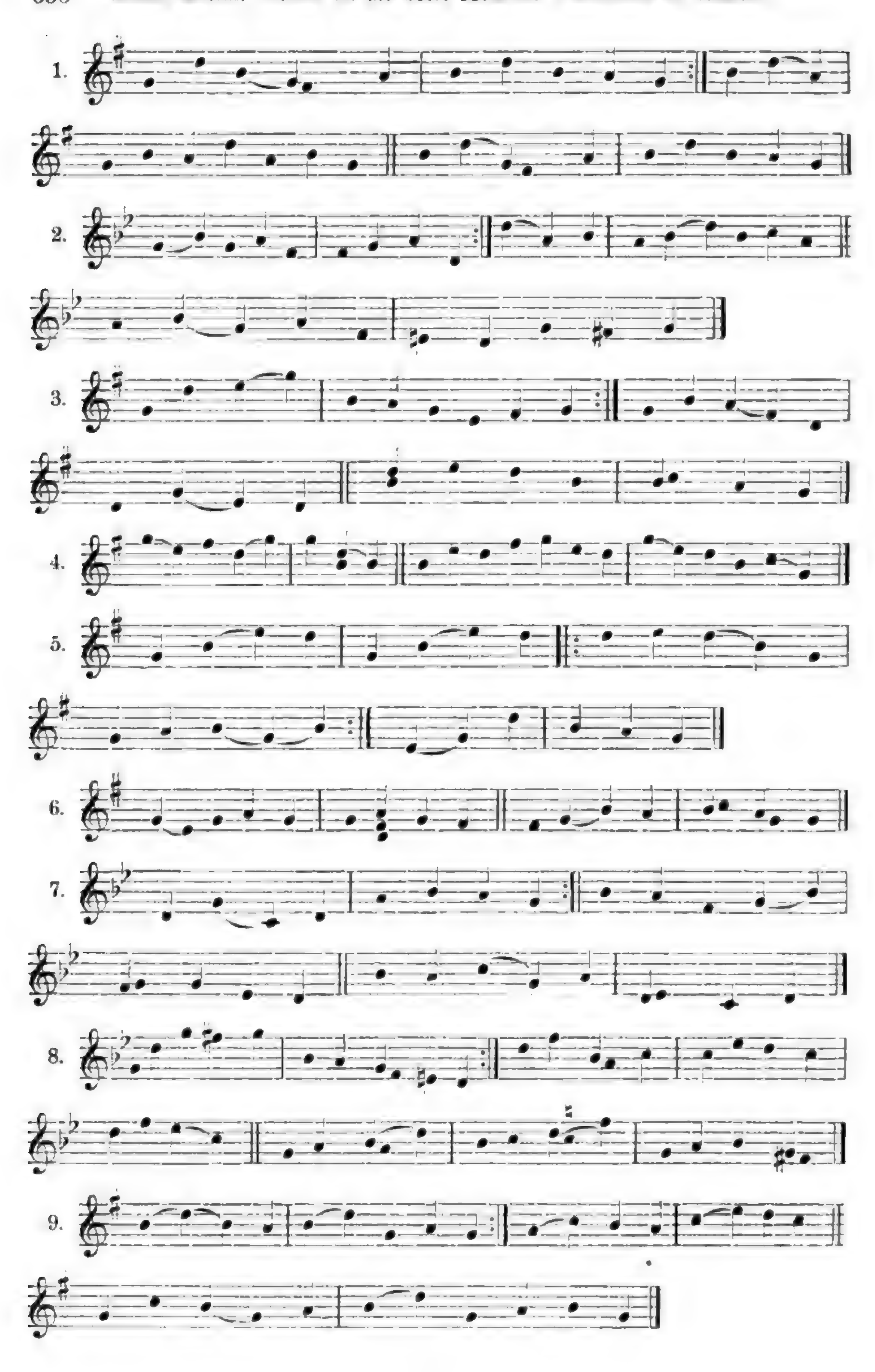
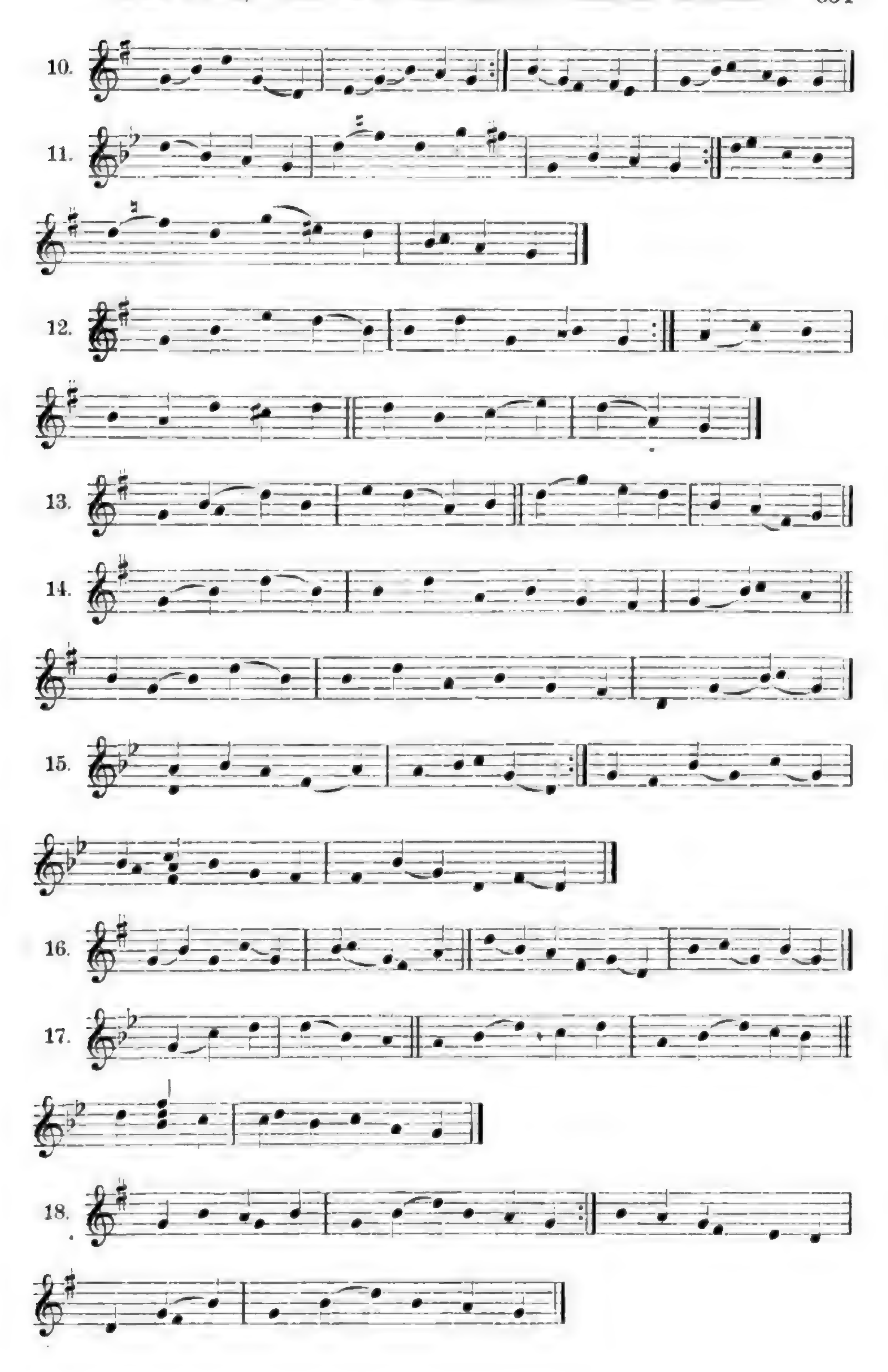
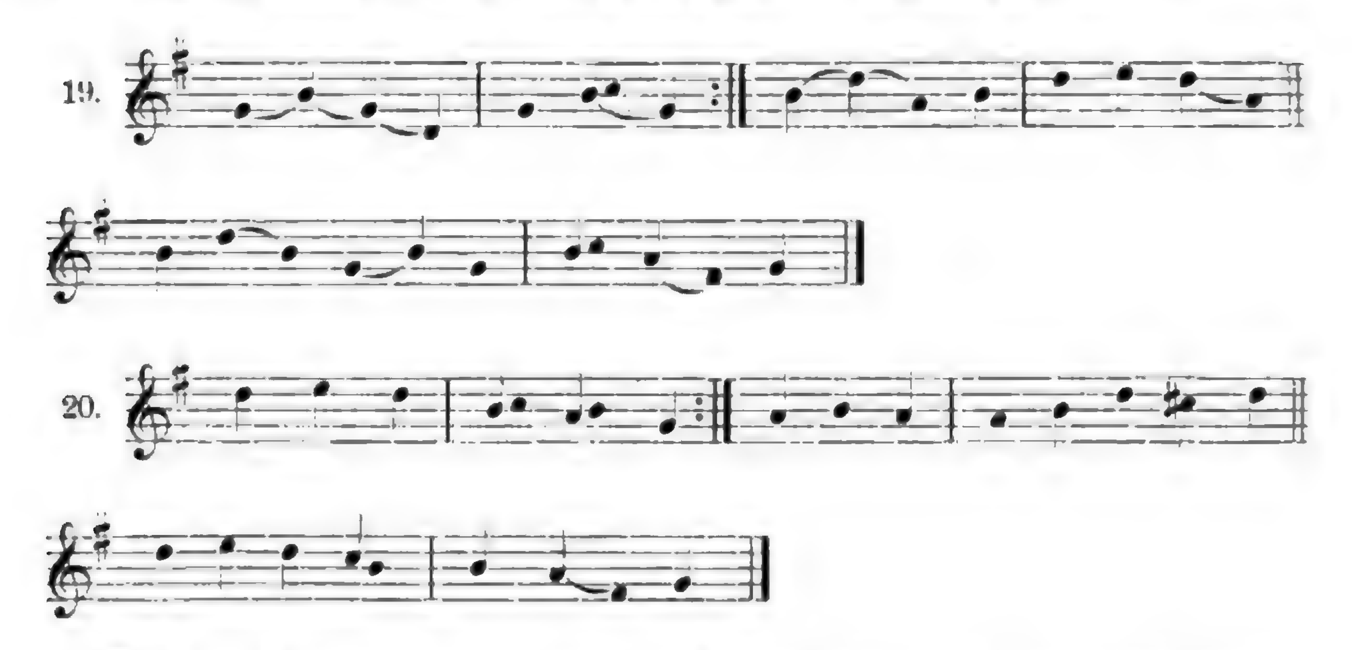
Digitized by Google

Werde munter, mein Gemüte.
9.
Gott des Himmels und der Erden.
10.
Jesu, meine Freude.
11.
O Gott, du frommer Gott.
12.
Christus, der ist mein Leben.
13.
O Welt, ich muß dich lassen.
14.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir.
15.
Wenn wir in höchsten Nöten sein.
16.
Auf meinen lieben Gott.
17.
Es ist gewißlich an der Zeit.
18.
Freu' dich sehr, o meine Seele.
19.

III.

Die melodische Beschaffenheit jeder einzelnen Phrase tritt hervor durch das Stich-Motiv[1], welches ihre wichtigsten Töne enthält. Die melodisch hervorragenden drei Haupttöne sind: 1) der Ausgangspunkt der melodischen Betonung (nicht zu verwechseln mit der Anfangsnote), 2) der Mittelpunkt des melodischen Ausdrucks (durchaus nicht immer die höchste vorkommende Note), 3) der abschließende Ruhepunkt (wiederum nicht ganz identisch mit der Schlußnote). Die übrigen Töne müssen als mehr oder weniger zufällige Nebentöne aufgefaßt und bezeichnet werden. Um das Vergleichen zu erleichtern, müssen alle Stich-Motive auf einen gemeinsamen Grundton bezogen werden; am geeignetsten empfehlen sich die Tonarten *G-dur* und *g-moll*. Was die alten Tonarten betrifft, die im Volksgesange häufig vorkommen, so müßten ganz bestimmte Grundsätze für ihre tonale Auffassung zur Annahme kommen, wodurch sie, gleich Dur und Moll, auf eine bestimmte Tonika bezogen werden können. Der Raum und die Gelegenheit verbieten es, uns hier darüber weiter auszubreiten.

Die Stich-Motive der obigen 20 Kirchenlieder geben zunächst in der Ordnung, wie sie vorliegen, folgendes Bild, zu dessen näherem Verständnisse noch einige Bemerkungen dienen mögen. Die Viertelnoten bezeichnen die Haupttöne, die Notenköpfe ohne »Hälse« die Nebentöne. Ein Nebenton unmittelbar dem Haupttone beigesellt ( ) oder ( ) bezeichnet einen melodischen oder harmonischen Wechselton, nach welchem der Hauptton noch einmal vorkommt. Durchgangstöne in ununterbrochenem diatonischen Gange werden durch den Bogen bezeichnet. Ein Akkord zeigt beliebige Gänge in den angegebenen Tönen an. Die Taktstriche grenzen die Phrasen, die Doppelstriche die Perioden ab.

---

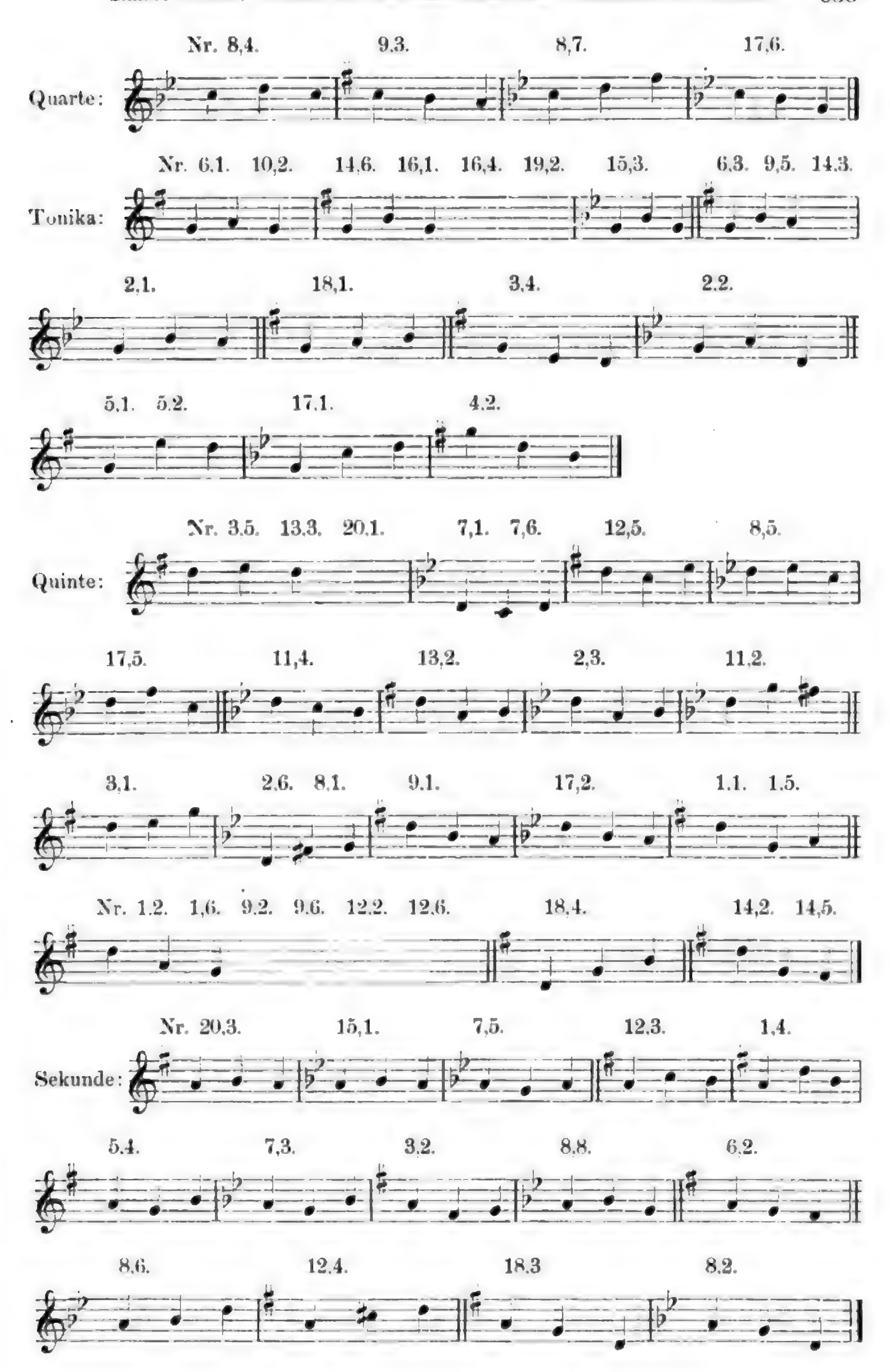
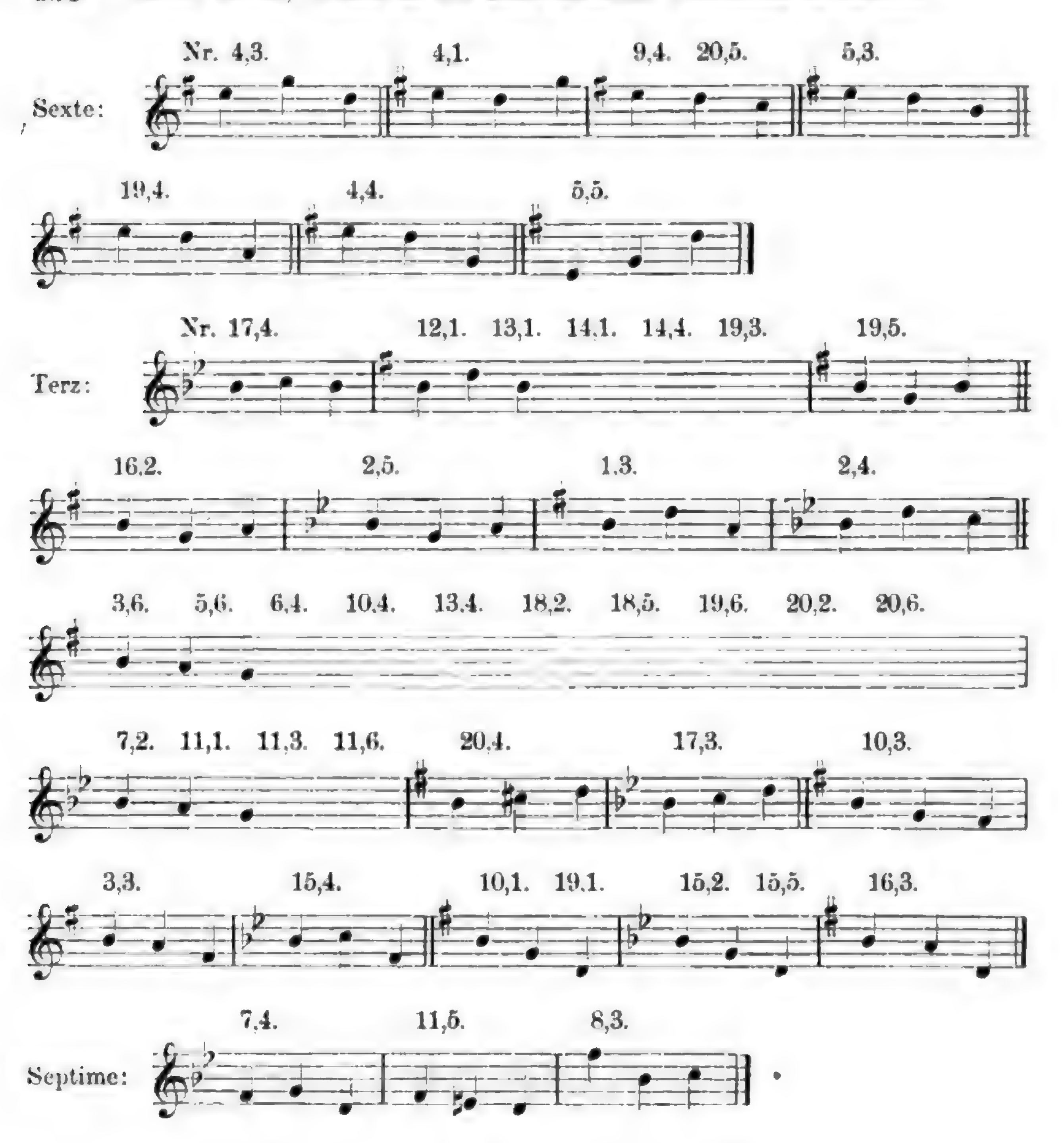
1 Die Anregung zu dem Gedanken der Stich-Motive verdanke ich Herrn Dr. Max Seiffert in Berlin.

Digitized by Google

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.

10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.

Die Stich-Motive werden dann nach der Gestaltung ihrer drei Haupttöne geordnet, und zwar in erster Linie nach der Lage des ersten Hapttones, in zweiter nach der des dritten, und zuletzt in Betracht des mittleren Tones. Um verwandte Arten von Stich-Motiven einander möglichst nahe zu bringen, wird es sich empfehlen, die Quintenfolge als Grundlage für die Reihenfolge der Anfangstöne, (beginnend von der Quarte), und die Entfernung vom Anfangston als Grundlage für die Reihenfolge der Schlußtöne zu benutzen. Bei der Einteilung nach dem mittleren Tone können die einfacheren Verhältnisse zu den beiden anderen Tönen den komplizierteren vorangehen. Über diese Einzelheiten, sowie über die weitere Anordnung, in Betracht der Nebentöne, wird es nicht schwer sein, Gleichmäßigkeit des Verfahrens zu erlangen, in irgend einer beliebigen Weise.

Selbstverständlich muß jedem Stich-Motiv die Nummer des Liedes (und vielleicht auch die Ordnungszahl der Phrase) beigegeben werden, so daß die betreffende Melodie ohne Schwierigkeit aufgefunden werden kann.

Der Gegensatz der Tonarten (Dur und Moll) kann nur zuletzt als Einteilungsgrund für Stich-Motive mit gleichen Haupttönen gelten, da die Varianten derselben Melodie sich oft um tonartliche Gleichheit nicht kümmern. Seltener, als in Dur- und Moll-Tonarten mit gleicher Tonika, finden sich Varianten in den Parallel-Tonarten, äußerst selten in noch anderen tonalen Verhältnissen, z. B. so, daß die Dominante der einen Variante in der anderen als Tonika behandelt wird oder auch umgekehrt. Bei sorgfältiger Arbeit soll demgemäß z. B. das Stich-Motiv *g a g* auch mit *h c h* und mit *d e d* verglichen werden, um keine Möglichkeit, eine Variante aufzufinden, entgehen zu lassen.

Hier folgen die Stich-Motive der 20 Kirchenlieder, ihrer geringen Anzahl halber nur mit Angabe ihrer Haupttöne.

Digitized by Google

Nr. 8,4. 9,3. 8,7. 17,6.
Quarte:
Nr. 6,1. 10,2. 14,6. 16,1. 16,4. 19,2. 15,3. 6,3. 9,5. 14,3.
Tonika:
2,1. 18,1. 3,4. 2,2.
5,1. 5,2. 17,1. 4,2.
Nr. 3,5. 13,3. 20,1. 7,1. 7,6. 12,5. 8,5.
Quinte:
17,5. 11,4. 13,2. 2,3. 11,2.
3,1. 2,6. 8,1. 9,1. 17,2. 1,1. 1,5.
Nr. 1,2. 1,6. 9,2. 9,6. 12,2. 12,6. 18,4. 14,2. 14,5.
Nr. 20,3. 15,1. 7,5. 12,3. 1,4.
Sekunde:
5,4. 7,3. 3,2. 8,8. 6,2.
8,6. 12,4. 18,3 8,2.

IV. Nachtrag.

Um den Raum der Sammelbände und die Zeit des Lesers nicht unnütz in Anspruch zu nehmen, ist es gut, an dieser Stelle die Wiedergabe der auf die Preisfrage, im Herbst 1900, eingesandten Arbeit abzubrechen.

Bei der Darstellung der Stich-Motive, obgleich sie hier in revidierter Gestalt erscheinen, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das subjektive musikalische Empfinden bei der Bestimmung der drei Haupttöne eine zu große Rolle spielt. Je vertrauter man mit den Gesetzen des musikalischen Rezitativs wird, desto bessere objektive Handhabe kann man freilich darin erlangen. Auch das Vergleichen mehrerer

Digitized by Google

Varianten tut gute Dienste bei dem Unterscheiden der Haupt- und Nebentöne. Aber die Varianten sollen ja gerade erst mit Hilfe der Stich-Motive zusammengefunden werden! — Und doch, trotz des relativen Mangels an Objektivität in dem Verfahren, möchte ich es für ein geeignetes Mittel halten, wodurch der Forscher in das Wesen der zu analysierenden Melodien wird eindringen können, wenn auch die volle objektive Beherrschung des Materials auf anderem Wege erlangt werden muß. Deswegen habe ich nicht gescheut, mit der ausführlichen Darstellung des Verfahrens die Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen.

Die zweite Abteilung der Konkordanz, die Schemata der kompositorischen Struktur der Melodien enthaltend, kann in ihrer damaligen, teils noch unreifen Form am liebsten hier wegfallen. In den vergangenen zwei Jahren habe ich mich mit der Aufgabe beschäftigt, eine Gesamtausgabe der lyrischen weltlichen Volksmelodien Finnlands vorzubereiten. Die dabei klar gewordenen Ergebnisse mögen an dieser Stelle die abgebrochene eingesandte Arbeit ergänzen.

Zu allererst mußte es einleuchten, daß die Anordnung nach Varianten schließlich doch eine Unmöglichkeit war, weil die Ausschlag gebende Unterscheidung der entfernteren Verwandtschafts-Grade der Melodien von dem subjektiven Empfinden des Einzelnen abhängig ist, und eine Grenzlinie nicht klar genug zwischen sicherer und hypothetischer Verwandtschaft zu ziehen möglich ist. Die Gesamtausgabe der geistlichen Volksmelodien Finnlands[1], worin ich die etwa 1000 Melodien nach Varianten geordnet habe, ist geeignet, die Vorzüge und Schwächen des Verfahrens aufzuweisen; und doch giebt der Umstand, daß die größere Hälfte der Melodien aus Varianten der kirchlichen Choräle besteht, eine besonders triftige Begründung des Verfahrens in diesem besonderen Falle. — Das Herstellen eines Varianten-Katalogs ist freilich für jede Melodien-Sammlung höchst wertvoll und wünschenswert, wenn auch, was den objektiven Wert betrifft, von den jeweiligen Fortschritten der Forschung abhängig, und deshalb einer steten Ergänzung oder Berichtigung bedürftig.

Eine sicherere und objektiv unanfechtbarere Grundlage für das lexikalische Ordnen von Volksmelodien würde das Prinzip der kompositorischen Struktur abgeben können, so wie es sich bei meinen erwähnten vorbereitenden Arbeiten ergeben hat, zum mindesten für solche Melodien-Sammlungen, wo die Hauptmasse der Melodien die vierzeilige Form aufweist. Die Kadenz-Verhältnisse der vier Phrasen, die sich, mit seltenen Ausnahmen, paarweise gegenüberstehen, sind sehr klar und

---

1 *Suomen Kansan Sävelmiä. I. Hengellisiä Sävelmiä.* Verlag der Finnischen Literatur-Gesellschaft in Helsingfors. 1898--1901.

Digitized by Google

weisen bestimmte formale, latent harmonische Gesetze auf, die einen guten Überblick über das Material verschaffen, und bei deren Befolgung im Ordnen der Melodien die Varianten der nächsten Verwandtschafts-Grade, (um wie viel mehr die identischen Melodien), sich von selber zusammenfinden, sowie die entfernteren Verwandten zum Teil ohne viel Mühe aufgefunden werden können.

Von den vier Kadenzen ist die letzte in erster Linie maßgebend für die Einteilung; dann die zweite, als Abschluß der ersten Periode; darauf ist die erste Kadenz für den Charakter der Melodien von Bedeutung: und schließlich ist auch die dritte in Betracht zu ziehen, obgleich sie eine wenig entscheidende Stellung einnimmt.

Von den etwa 3000 finnischen Melodien liegt das erste Tausend in obiger Weise fertig geordnet im Manuskript vor, zur Veranschaulichung des Gesagten füge ich hier ein Verzeichnis ihrer Einteilungs-Kategorien bei, mit Angabe der Anzahl der Melodien in jeder einzelnen Abteilung. Einige Bemerkungen müssen aber noch vorausgeschickt werden:

1) Die weitaus häufigsten Kadenzen fallen auf die Tonika und die Dominante, oder auch auf deren Terz oder Quinte. Die ersteren sollen mit den großen Buchstaben: T und D, die letzteren (als Halbschlüsse angesehen) mit den kleinen: t und d bezeichnet werden. Für die ziemlich seltenen Schlüsse auf der Subdominante, (oder ihrer Stellvertreterin: Akkord der II. Stufe, in Dur), dient die Bezeichnung: S oder s. Die etwas häufigeren, in Moll vorkommenden Kadenzen auf der Tonika oder Dominante der Paralleltonart können mit: PT, Pt, PD und Pd angegeben werden. In den Fällen jedoch, wo der Akkord der VII. Stufe in Moll (mit nicht erhöhtem Grundtone) eher eine Stellvertretung der Dominante als eine wirkliche Abweichung zur Paralleltonart vorstellt, wird er mit: d bezeichnet.

2) Für den Charakter der Kadenz ist nicht immer die letzte Note der Phrase maßgebend, sondern der letzte dynamisch sich geltend machende Ton, ohne Rücksicht auf Durchgangstöne u. dgl.

3) Die Quinte der Tonart hat eine Doppelstellung als gemeinsamer Ton des tonischen und des Dominantakkordes. Wenn durch einen nachschlagenden unbetonten Ton der eine jener Akkorde sich geltend macht, wird ein Halbschluß angenommen. In anderen Fällen bleibt die Bezeichnung: D, ohne damit die latente Harmonie entscheidend zu behaupten.

4) Einige Sorgfalt erheischt auch die Unterscheidung der Ganz- und Halbschlüsse auf der Tonika. Wenn der Grundton mit dem stärksten Accente des letzten Taktes der Phrase auftritt, aber die Quinte noch nachschlägt, liegt ein Halbschluß vor; die nachschlagende Terz kann

Digitized by Google

aber nur dann eine solche Wirkung ausüben, wenn auf sie ein Nebenaccent fällt.

5) Innerhalb jeder Abteilung mit gleichen Kadenzen werden die Melodien nach Dur und Moll unterschieden, und als allerletztes Prinzip für die Anordnung bietet sich dasjenige der Stich-Motive, oder wenn man es sich bequemer machen will, dasjenige der rhythmisch betonten Melodienoten dar, sowie es von O. Koller vorgeschlagen ist[1]).

6) Als Hauptgruppe stellen sich die vierzeiligen Melodien heraus, 705 gegen 141 zweizeilige und 111 mehrzeilige. Die zweizeiligen könnten auch als vierzeilige, mit zwei gleichen Hälften, aufgefaßt werden; doch empfiehlt es sich, sie wegen ihrer Beziehungen zum rezitativischen Gesange als besondere Gruppe zu behandeln. Die sehr vereinzelten dreizeiligen Melodien sind als erweiterte zweizeilige zu betrachten. — Der größte Teil der mehrzeiligen Melodien läßt sich auf die vierzeiligen zurückführen: bei den fünfzeiligen (24 an Zahl) gehören stets an irgendwelcher Stelle zwei Phrasen eng zusammen, so daß eine Kadenz außer Acht gelassen werden kann; die achtzeiligen (23) sind entstanden durch variierte Wiederholung ganzer vierzeiliger Melodien, oder auch so, daß zuerst die eine Hälfte, dann die zweite, in leicht veränderter Gestalt, sich wiederholt; die sechszeiligen sind teils 2-teilig (28), entstanden durch Wiederholung der ersteren oder letzteren Hälfte einer vierzeiligen Melodie, teils 3-teilig (23), wobei die zwei Kadenzen der ersten Periode und die beiden Schluß-Kadenzen der anderen Perioden sich als vier Haupt-Kadenzen hervortun; die unregelmäßig gestalteten übrigen 13 Melodien lassen sich auch irgendwie auf die vierzeilige Form zurückführen.

7) In vereinzelten Fällen kann es als streitig angesehen werden, ob der Hauptton einer Melodie als Tonika oder als Dominante im modernen Sinne aufgefaßt werden soll. Es ist ratsam, nachdem man eine Entscheidung getroffen hat, doch an der entsprechenden Stelle, die durch die gegenteilige Auffassung bestimmt wird, einen Hinweis auf die Melodie anzubringen. Es gibt Varianten-Gruppen, namentlich von Melodien in Moll, bei denen ein Umschwung des tonalen Gefühles sich klar verfolgen läßt, und von denen einzelne Melodien so sehr an der Grenze stehen, daß eine Entscheidung für sie äußerst schwierig wird. Im allgemeinen ist aber das Feststellen der tonalen Verhältnisse der Volksmelodien viel leichter, als oft angenommen wird. Man muß nur ohne Voreingenommenheit sich mit ihnen vertraut machen und sich davor hüten, nicht ohne Not die sehr moderne Subdominante hineinzufühlen. Tonika und Dominante, die natürlichen Grundpfeiler jedes tonalen Zusammenhanges, lassen sich schon heraushören.

1) Sammelbände der IMG. IV, 1.

Verzeichnis der Einteilungs-Katagorien von etwa 1000 finnischen Volksmelodien.

	Anzahl der Melodien
A. Zweizeilige Melodien.	
I. Schluß auf der Tonika	59
a. T T, Dur	4
b. t T, Dur 14, Moll 4	18
c. D T, Dur 13, Moll 1	14
d. d T, Dur 9, Moll 14	23
II. Schluß auf der Dominante	63
a. T D, Dur 2, Moll 3	5
b. t D, Dur 18, Moll 7	25
c. D D — —	—
d. d D, Dur 19, Moll 13	32
e. s D, Dur	1
III. Schluß auf der Dominantquinte	16
a. T d, Dur	1
b. t d, Dur	3
c. D d — —	—
d. d d, Dur 3, Moll 9	12
IV. Schluß auf der Terz, Dur	2
V. Schluß auf der Paralleldominante, Moll	1
B. Vierzeilige Melodien.	
I. Schluß auf der Tonika	475
a. — T — T, (82 Mel.)	
1. T T — T — —	—
2. t T — T	34
α. t T t T, Dur 22, Moll 2	
β. t T D T, Dur 1	
γ. t T d T, Dur 5, Moll 1	
δ. t T s T, Dur 3	
3. D T — T	15
α. D T t T, Dur 4, Moll 1	
β. D T D T, Dur 3, Moll 1	
γ. D T d T, Dur 6	
4. d T — T	27
α. d T t T, Dur 7, Moll 3	
β. d T d T, Dur 8, Moll 8	
γ. d T s T, Dur 1	
5. s T — T	4
α. s T d T, Dur 3	
β. s T s T, Dur 1	
6. Pt T [t] T, Moll 2	2
b. — t — T, (129 Mel.)	
1. T t — T	3
α. T t t T, Dur 2	
β. T t d T, Moll 1	
2. t t — T	49
α. t t T T, Dur 2, Moll 1	
β. t t t T, Dur 31, Moll 2	
γ. t t D T, Dur 2	
δ. t t d T, Dur 6	
ε. t t s T, Dur 5	
3. D t — T	10
α. D t T T, Dur 1	
β. D t t T, Dur 1, Moll 1	
γ. D t D T, Dur 6	
δ. D t d T, Dur 1	
4. d t — T	57
α. d t t T, Dur 21, Moll 4	
β. d t D T, Dur 2	
γ. d t d T, Dur 12, Moll 4	
δ. d t s T, Dur 14	
5. s t — T	10
α. s t T T, Dur 1	
β. s t t T, Dur 4	
γ. s t d T, Dur 1	
δ. s t s T, Dur 4	
c. — D — T, (147 Mel.)	
1. T D [s] T, Dur 5	5
2. t D — T	82
α. t D t T, Dur 44, Moll 17	
β. t D d T, Dur 7, Moll 5	
γ. t D s T, Dur 9	
3. D D — T	6
α. D D t T, Dur 4, Moll 1	
β. D D s T, Dur 1	
4. d D — T	39
α. d D t T, Dur 12, Moll 8	
β. d D D T, Moll 1	
γ. d D d T, Dur 4, Moll 11	
δ. d D s D, Dur 3	
5. s D — T	4
α. s D t T, Dur 3	
β. s D d T, Dur 1	
6. Pt D — T	2
α. Pt D t T, Moll 1	
β. Pt D Pt T, Moll 1	
7. PD D [Pt] T, Moll 4	4
8. Pd D — T	5
α. Pd D D T, Moll 1	
β. Pd D d T, Moll 1	

	Anzahl der Melodien
γ. Pd D Pt T, Moll 2	
δ. Pd D Pd T, Moll 1	
d. — d — T, (108 Mel.)	
1. T d — T	5
α. T d t T, Dur 2, Moll 1	
β. T d d T, Dur 2	
2. t d — T	37
α. t d t T, Dur 22, Moll 4	
β. t d d T, Dur 6, Moll 4	
γ. t d s T, Dur 1	
3. D d — T	11
α. D d T T, Moll 1	
β. D d D T, Moll 4	
γ. D d d T, Dur 1, Moll 5	
4. d d — T	53
α. d d T T, Dur 1	
β. d d t T, Dur 12, Moll 15	
γ. d d D T, Dur 1, Moll 2	
δ. d d d T, Dur 5, Moll 14	
ε. d d s T, Dur 3	
5. s d [s] T, Dur 1	1
6. Pd d [t] T, Moll 1	1
e. [t] s [t] T, Dur 3, (3 Mel.)	
f. — Pd — T, (6 Mel.)	
1. T Pd [t] T, Moll 1	1
2. t Pd — T	4
α. t Pd t T, Moll 3	
β. t Pd d T, Moll 1	
3. Pt Pd [Pd] T, Moll 1	1
II. Schluß auf der Dominante	198
a. — T — D, (16 Mel.)	
1. T T — D	2
α. T T T D, Dur 1	
β. T T s D, Dur 1	
2. t T — D	7
α. t T T D, Dur 2, Moll 1	
β. t T t D, Moll 1	
γ. t T d D, Dur 3	
3. D T — D	3
α. D T T D, Moll 1	
β. D T t D, Moll 1	
γ. D T s D, Dur 1	
4. d T — D	4
α. d T T D, Moll 1	
β. d T t D, Dur 1, Moll 1	
γ. d T s D, Dur 1	
b. — t — D, (32 Mel.)	
1. T t [t] D, Dur 1	1
2. t t — D	17
α. t t t D, Dur 7, Moll 2	
β. t t d D, Dur 6, Moll 2	
3. D t — D	2
α. D t t D, Dur 1	
β. D t d D, Dur 1	
4. d t — D	12
α. d t t D, Dur 3, Moll 1	
β. d t d D, Dur 5, Moll 3	
c. — D — D (64 Mel.)	
1. T D — D — —	
2. t D — D	25
α. t D T D, Moll 1	
β. t D t D, Dur 3, Moll 5	
γ. t D D D, Moll 1	
δ. t D d D, Dur 6, Moll 5	
ε. t D s D, Dur 3	
η. t D PT D, Moll 1	
3. D D — D	2
α. D D T D, Moll 1	
β. D D d D, Moll 1	
4. d D — D	37
α. d D t D, Dur 4, Moll 3	
β. d D d D, Dur 10, Moll 20	
d. — d — D, (85 Mel.)	
1. T d — D	4
α. T d T D, Dur 1	
β. T d d D, Moll 3	
2. t d — D	15
α. t d T D, Moll 2	
β. t d t D, Dur 3, Moll 2	
γ. t d d D, Dur 3, Moll 3	
δ. t d s D, Dur 2	
3. D d — D	7
α. D d t D, Moll 2	
β. D d d D, Dur 1, Moll 4	
4. d d — D	57
α. d d t D, Moll 10	
β. d d D D, Dur 1, Moll 1	
γ. d d d D, Dur 10, Moll 35	
5. s d [d] D. Dur 1	1
6. PD d [d] D, Moll 1	1
e. [D] P D [d] D, Moll 1, (1 Mel.)	
III. Schluß auf der Dominantquinte	24
a. [D] T [d] d, Dur 1, (1 Mel.)	
b. [d] t [d] d, Dur 1, Moll 1, (2 Mel.)	

	Anzahl der Melodien
c. — D — d, (5 Mel.)	
1. T D — d — —	
2. t D — d — —	
3. D D — d — —	
4. d D — d	4
α. d D t d, Moll 1	
β. d D d d, Moll 3	
5. s D — d — —	
6. Pt D [d] d, Moll 1	1
d. — d — d, (16 Mel.)	
1. T d — d — —	
2. t d [t] d, Dur 2	2
3. D d — d — —	
4. d d — d	13
α. d d D d, Moll 1	
β. d d d d, Dur 5, Moll 6	
γ. d d s d, Dur 1	
5. s d — d — —	
6. Pt d [d] d, Moll 1	1
IV. Schluß auf der Terz, Dur	4
V. Schluß auf der Paralleldominante, Moll	1

	Anzahl der Melodien
VI. Schluß auf der Paralleltonika, Moll	1
VII. Schluß auf dem Leiteton, Dur	1
VIII. Schluß auf der Subdominante, Moll	1
C. Mehrzeilige, 2-teilige Melodien (Dur 62, Moll 19).	
I. Schluß auf der Tonika	63
II. Schluß auf der Dominante	15
III. Schluß auf der Dominantquinte	1
IV. Schluß auf der Terz	2
D. 3-teilige Melodien (Dur 20, Moll 10).	
I. Schluß auf der Tonika	22
II. Schluß auf der Dominante	7
III. Schluß auf der Terz	1

Aztec Influence on American Indian Instruments

by

F. W. Galpin.
(Hatfield, near Harlow.)

"It is an important principle which archaelogists sometimes overlook, that arts may survive and obey the laws of technic evolution, even though the men through whose instrumentality they live and have their being have no immediate blood relationship." So wrote Professor Mason in the Smithsonian Report for 1886, and taking his observation as a guide I propose in the following paper to describe the character and construction of a well defined series of American Indian Musical Instruments, a line of study at present but inadequately followed, and to endeavour to show a probable source for their unique peculiarity and striking originality.

Scattered along the Pacific Coast of North America between Lat. 48 and Lat. 59 there are a number of Indian tribes who, in the superiority of their handicraft, and the details of their physique, stand out as a group distinct from the other tribes now inhabiting the same continent. The 800 miles of sea-board which they occupy are deeply indented with numerous inlets, and fringed by islands the largest of which are the Queen Charlotte Islands with an extreme length of about 190 miles. Ranges of lofty mountains covered with thick forests form a natural barrier between them and the inhabitants of the interior. These tribes are generally known as "The Indians of the North West Coast", and they occupy the entire western boundary of British Columbia, touching also the United States at their southern limit and the Alaskans and Esquimaux in the north. A glance at their carvings in wood and slate, as well as their weavings in root and bark fibre, of which most museums possess specimens, testifies at once to their technical skill; and when we observe that their complexions are surprizingly light coloured, and this without any known intermixture with white races, interest is aroused and enquiry stimulated. Living in a region where hard by, at Behring's Strait, two continents approach each other, while Oceania with its numerous islands seems to offer yet another point of contact, the origin of the peculiar characteristics of these N. W. Coast tribes has been a source of frequent discussion; some seeing in them a pronounced Asiatic type, others finding a link with the Polynesian, and others again referring them

to that Aztec civilization which found its highest development in the land of Anahuac, the modern Mexico. Now although we might hesitate to accept the statement of an enthusiastic musical ethnologist who affirmed that all the nations of the earth could be grouped in proper relationship by their musical instruments, one need not hesitate to assert that, without necessarily implying a blood relationship, communications which have taken place between the various nations of the world can be traced by a study of their instruments of music, and external influences noted, where history itself is silent.

For my present purpose I may divide the North West Coast tribes into the following five families, closely related and distinct:

1. The SALISHAN of Eastern Vancouver Island and the opposite mainland.
2. The WAKASHAN of Western Vancouver and the mainland north of the previous family.
3. The TSIMSHIAN on the mainland north of the Wakashan.
4. The TLINGIT north of the Tsimshian in South Alaska, and on the upper part of Prince of Wales Island.
5. The HAIDA on Queen Charlotte Islands and the lower part of Prince of Wales Island.

Franz Boas, who has closely studied the relationships existing between the tribes, places the Tsimshian, Tlingit and Haida as the most superior in character and handicraft, and is inclined to consider the last two as branches of one common stock.

Throughout these families we find in use not only the drum and rattles, which in a ruder form appear to be the common property of all American Indians, but certain whistles and reed instruments of wood, which in their construction and principles of sound production find no existing parallels in the western hemisphere. The following classification of them has been based on a careful inspection and from detailed descriptions of a large number of specimens; some my own property, others preserved in the British Museum, the United States Museum at Washington, and in collections at Oxford, Victoria (British Columbia), New York, Berlin, and elsewhere.

GROUP A. WHISTLES.

Class I. Without finger holes.

Division a — mouth blown.

Section 1. *Stopt pipes*, found in simple or single form; also in twin (or double), triple, quadruple, quintuple and sextuple forms.

Section 2. *Half-stopt pipes.*

Section 3. *Open pipes.*

Division b — mechanically blown.

A compressible bladder filled with grass or bark is attached to the whistle; in later specimens its place is supplied by bellows.

Class II. With finger holes.

Rare, and in the older specimens *stopt pipes*. There are two genuine specimens, with one and three holes respectively, in the British Museum. The Slate Flutes (*open pipes*) are modern adaptations of European models made for sale as curiosities.

GROUP B. REED INSTRUMENTS.

Class I. Without finger holes.

Division a — mouth blown.

Section 1. *Double beating reeds.* As well as the simple form, there is a covered form, with one, two, three or four reeds concealed within the body of the instrument.

Section 2. *Single-beating reeds.* The single form is evidently a recent European introduction, but there is a primitive twin single beating reed derived from the double beating reed; and also an original "double action" single reed. There is also a covered form.

Section 3. *Retreating reeds.* The inverse of the double beating reed, and found both in a terminal and lateral form. There are also twin retreating reeds of both forms.

Section 4. *Ribbon Reeds.* A thin vegetable membrane vibrating within a narrow air passage; some with many vibrators in one instrument.

Division b — mechanically blown.

Bellows only are used for these.

Class II. With finger holes.

Specimens are rare. There are three in the British Museum of an early form.

In order to understand the peculiarity of these instruments a brief description of their construction is necessary. All the more primitive forms are made of free straight-grained wood, generally Red Cedar (*Thuya Gigantea*, Nutt), sometimes of Spruce (*Picea Menziesii*, Lindl.), or of yellow Cypress (*Chamaecyparis Nutkaensis*, Lamb.). For the purpose of forming the hollow body of the instrument the wood is split longitudinally with the grain; each half is then hollowed out and bound together again with split spruce roots or shred cedar bark. The com-

Digitized by Google

monest type among the whistles is the stopt pipe; a small block being left at the bottom of the tube, while the upper end is carefully formed with a whistle embouchure, with "languid" and "lip" similar to that of the flue pipe of the organ or the fipple of the flageolet. The voicing of the whistles is sweet and fine; and as two, three, four, five or even six separate tubes are constructed in one block of wood, and blown through one common mouthpiece, polyphonic instruments of unique character and tone are produced. The reed instruments are formed in a similar way and show a like fondness for combinations of sounds. The reeds themselves are also made of wood, which is thinned down on either side until it assumes the shape of a flat tongue tapering more or less towards the point. In certain "covered" forms the reed is concealed within the tube or body of the instrument, and where it is so placed there is often a waistlike contraction of the exterior tube. In such cases the reed is out of sight and out of the control of the lips, so these instruments have a trumpetlike appearance and by casual observers are not infrequently called "horns". In the single reeds there are evident traces of recent European influence; the simple form consisting of a short hollow bone shaped at one end like a clarinet mouthpiece, and having a thin slip of wood attached by sinews as the vibrator. In the "covered" form a piece of tin or thin iron serves as a reed; this also is a device of recent date. In fact the simple single reed as we know it does not seem to have been used by the Indians in primitive times; though they had evolved the principle by separating the vibrating halves of the double reed by means of a thick slip of wood which provided a double lay. The Retreating Reeds and Ribbon Reeds appear to be the sound producers of the natural man; though the terminal form of the first-named may have been derived from the inversion of the Double Reed. Of the instruments with finger holes little can be said, as specimens are so rare; except in the case of the carved slate flutes, which are comparatively modern and made after European models. The number of holes in the older wooden flutes I have seen, varying from one to four, is characteristic of the American Indian instruments, and though in two of the reed instruments five holes are found, yet, as the lower end of the tube is stopped by a block as in the stopt whistles, the closing of the fifth hole renders the instrument silent. Even in some of the Slate flutes the four-hole arrangement is shown, though the more elaborate specimens have six holes arranged in two groups of three as in the European flute.

I will now proceed to compare these whistles and reeds with the instruments in use in those regions with which the N. W. Coast Indians may have come in contact and by which they might have been influenced. For, ingenious as these particular tribes are, we can hardly suppose that

such principles of sound production as they have are wholly the outcome of independent discovery and invention; but must rather suppose that many of them are due to contact with an external civilization, or with a civilization which has now passed away.

In placing these instruments side by side with those of the other North American tribes existing at the present day, their superiority is at once evident. Instead of the carefully constructed whistle head, some tribes still use the elementary vertical flute; the simple tube blown on the upper edge as in the Hopi *Le-na* and the sacred flute of the Zuni Indians in New Mexico; or, as in Arizona, the whistle is formed by the natural knot of the reed aided by a strip of skin or cloth which covers the upper part of the orifice; whilst among the Indians east of the Rocky Mountains a very popular whistle is made of a small bone with a notch or vent hole cut in the side, while one end is partially plugged with asphaltum or resin to give a narrow windway, a very ancient but inferior method of construction. Even the *Chotonka* or courting Flute of the Sioux and neighbouring tribes, with its six finger holes and evident European improvements, shows a whistle far more rudely constructed than in the specimens from the N. W. Coast. Of Reed Instruments the ordinary Indian knows nothing, except where, as in Mexico, Spanish rule has introduced the *Chirimia* or small Oboe once common in the Mother Country. When we also remember the barriers of hill and forest which separate the Coast Indians from their inland neighbours, it is impossible to believe that any recent contact with existing Indian tribes could have given them these well formed whistles and this variety of reed instruments.

As regards direct European contact other than Spanish the facts are well known. Our earliest acquaintance dates from the visit of Behring in 1741, coming from the north. In 1778 Captain Cook and his midshipman Vancouver sailed these seas, and brought back many proofs of Indian handiwork, showing at that time a high order of workmanship. In 1787 Captain Dixon thoroughly explored the coast and islands, and since then an ever increasing tide of emigration has brought the white races into closer contact with the natives. I have already alluded to the instruments which are evidently due to this contact, viz: the simple forms of the single beating reed and the improved flutes carved by the Haidas of the Queen Charlotte Islands from soft slate. There is however yet another possible medium of direct European contact, through the Russian territory in Northern Alaska. But if these instruments owe their existence to such a source as this, we should expect to find them most abundant where the Russian influence was strongest; whereas the Indians of Northern Alaska, (or, as it was formerly, Russian America) are entirely

without these forms, and content themselves with a roughly made drum and a rude rattle of claws and beaks.

It is evident then that we must go further back and in other directions for any explanation of the origin of the commonest and more primitive forms of these whistles and reeds. We turn therefore to the Asiatic coast and the islands of Oceania; and if we examine the list of musical instruments we shall find certain points which will help us to form a fairly safe conclusion as to the influence exerted from these sources; an important matter when we recollect that not only was there a frequent communication maintained during the 18th century with the coast of China, but in the unknown course of earlier ages Japanese voyagers may have reached the N. W. Coast, or canoes from the islands may have drifted across the Pacific. In the list and classification given above may be noticed:

1. The absence of the vertical flute, the nose flute, and the transverse flute, and the presence on the other hand of the perfect whistle head.
2. The absence of the free reed, and the presence of an original form of simple beating reed.
3. The absence of all instruments of the horn or trumpet type with cup mouthpieces, and the presence of certain trumpet-shaped instruments in which the sound is produced by a concealed double reed.
4. The absence of all stringed instruments.

Now, supposing the Eastern Asiatic and Oceanic influence had exerted even a moderate power over the inhabitants of the North West Coast, in the first instance we should have undoubtedly found among them examples of the Vertical Flute (the simple tube blown on the upper edge), for it is found in typical abundance from Japan to New Zealand. Lost in the mists of antiquity are the invention of the Chinese *Lu*, the *Yo*, and the *Hsiao*, all vertical flutes which gave to the Japanese in the 14th century the *Shakuhachi*; while among the Maori the ancient war whistle is sounded exactly on a like principle. Throughout Oceania too a characteristic instrument is the "nose flute", and "pan-pipes" abound; but we search the N. W. Coast in vain for such types. Besides, amongst the Eastern Asiatics the Transverse Flute (of which the Chinese *Ch'ih* and *Ty* and the Japanese *Fouye* are well known examples) has been in use from time immemorial. But we find no such transverse flute among the Indians; instead of it however a perfect whistle mouthpiece, which until quite modern times has been unknown in Eastern Asia and the islands. In the absence of the free reed from the list of N. W. Coast

instruments, we are again struck by the improbability of such a thing had the Indians derived their superior civilization from contact with Asiatics. For the birthplace of this peculiar form of sound producer, the free reed, is in those very districts with which some think these Indians must have been in racial communication. The ancient *Cheng* of China, the *Sho* of Japan, the *Heem* and *Phan* of Burmah and Siam, the *Kronee* of the Malay Archipelago, are all "free reed" instruments. On the other hand the single beating reed was in early times unknown to these peoples, though popular enough now as a squeaker for children's toys. In fact we may consider that the free reed is as much the offspring of Eastern Asia as the simple form of the single beating reed is of Western Asia and Egypt; India originally separating the two principles. Very strange too, if Oceania is responsible for the higher civilization of these Indian tribes, is the absence of all instruments with cup-mouthpieces. Throughout the islands the conch or shell trumpet is in general use; we find it in New Zealand; we find it in Japan and China. In this latter country there are also several kinds of brass instruments with cup mouthpieces, whilst the Maoris construct a long trumpet of wood called *Tetere*. Of this principle the Indians know nothing; though had the knowledge reached them it would have been quite as easy for them to make such instruments after the fashion of the tubes of their whistles and reeds as the Maori do, and as is the common practice in countries where forests abound. The absence of all stringed instruments is also remarkable, if, as has been suggested, these tribes are connected with the Asiatic races; for the many forms of stringed instruments of the *Sè* and *Kin* type which have existed for so many centuries in China, or their counterparts of the *Koto* class in Japan, would surely have suggested some form of stringed instrument plucked by the fingers, if not played with the bow, as in those instruments introduced into Eastern Asia from India at a later period. Oceania also is not without its stringed instruments, the cords cut from the outer cuticle of the bamboo body or formed of twisted vegetable fibre. Here again the Coast Indians had material ready to hand in their root and bark fibre used for weaving, or the sinews employed for binding their tools and weapons. I do not say that a violin may not be found amongst them today, but either it or its original must have hailed from much nearer London, Paris, or Berlin, than British Columbia. Whatever parallels may be drawn between the Asiatic and Oceanic peoples and the Indians of the North West Coast — and in their carvings and decorative arts there may be a seeming similarity — yet the musical instruments suggest no such connection; in fact the absence of certain principles of sound production which have prevailed in Eastern Asia from unknown ages seems to refute the

Digitized by Google

idea that the higher civilization found on this coast is in any way due to the East.

To what conclusion then are we led, and in what direction are we to look for the probable source of this superior culture? I think there can be but one answer. Four hundred years ago and earlier, central America was the home of a nation whose works of art, skilful carvings and architectural ability stamp its people as possessing a civilization far in advance of anything the Indian tribes of the district possess to-day. Now the Aztecs and their predecessors the Toltecs came from the North; to the latter is generally attributed the greater skill in arts and handicrafts, to the former that love of power, the *desiderium imperii* which impressed this civilization on surrounding tribes. Here it is that we find, unearthed from their tombs and buried cities, the whistle head both in perfection and in great abundance; made it is true of pottery, but possessing the details which characterize the N. West Coast whistles and place them above those of any other existing Indian tribe. Some of these whistles are single, others double, others with finger holes; the ordinary form in all being the stopt pipe which, as has been seen, prevails on the N. W. Coast. The Aztecs may certainly have also had reed instruments, though owing to the perishable nature of the thin wood of which the reed would have to be made, no actual specimens have survived. But I consider that the curious stone tubes of elongated hourglass form, that is with a waistlike contraction, which have been found in Tennessee, Georgia and neighbouring states, were constructed for containing a concealed double reed as we find still in use by the Coast Indians. These tubes have been called Trumpets, and their sound has been described as terrific, but owing to the large diameter of the supposed mouthpiece no sound is produceable by modern lips. If we insert a wooden reed however at the waist, the effect becomes in reality terrific. Then again as to the absence of the free reed, we need not be surprised at it if the higher civilization sprang from contact with the Aztecs; for the free reed is not a native of America, though owing to the later communications between the continent and the Malay Archipelago isolated specimens might easily find their way into the new country. Stringed instruments also were unknown before the Spanish conquest, notwithstanding Dr. Brinton's dissertation on "Native American stringed musical instruments". The so-called "Apache" Fiddle, and the marvellous reports which travellers have brought of ancient musical instruments, one "five feet long with eight strings and played with a bow managed by two Indians one at each end", show us that these are but rude attempts to imitate the white man or the negro. There is another similarity also which deserves notice, and it is this, that these whistles and reeds are

almost wholly used by the Indians in connection with their secret religious societies and mystic (formerly cannibalistic) rites; in the Aztec ceremonies music also played an important part, and a flute (so-called) was broken by the human victim as he approached the altar of sacrifice.

It would be interesting to press the inquiry further still, and ask how the Aztecs, or the Toltecs before them, arrived at the whistle head. Perhaps after all the myth of the white man with long dark hair and flowing beard who came (they say in the 12th century) from the East over the Atlantic Sea and as mysteriously disappeared, promising to return at some future day, may be founded on fact. The art of government, the use of metals, and the knowledge of arts and sciences, which marked the golden age of Anahuac, may have been learnt from the lips of the ubiquitous European.

There is but one final question to ask. How did the Coast Indians come in contact with the Aztec civilization? It may have been overland; for the Shoshoni Indians, an Aztec tribe, are found as far north as the 49th parallel, practically touching the coast Indians at their southern limit. The secret societies with which the instruments are connected seem to have spread northwards from the Kwakwiutl Indians, who are a southern mainland tribe belonging to the second of the five coast tribe families; and it is known that the Tsimshian, just above them, passed on the knowledge of these rites to the Haida of Queen Charlotte Islands. Or it may be that the contact took place by sea, through coasting canoes, or through the traffic which after the fall of the Aztec power was maintained by the Spaniards all along the north west coast. Had the Spaniards however introduced these instruments through European channels only, and not as conquerors of Mexico and successors to Montezuma, we should have found a far more general use not only of instruments with finger holes but of instruments with six finger holes, instead of the four or fewer characteristic of the primitive Indian flutes and the Aztec whistles. The outline of the Indian double reed too is certainly not European, tapering as it does to a blunt point, instead of broadening out towards the vibrating edge as in the Bassoon and early Oboe reeds.

Linguistic affinities also are not wanting to emphasize the probability of this contact; in fact Gallatin observed in the Tlingit family (the most northerly of the five) more remote analogies to the ancient Mexican tongue than in any other. Until further light is thrown upon this interesting subject by fresh discovery and more extended research we may fairly conclude that, without necessarily implying a blood relationship between the races, the American Indians of the North West Coast show in the character and construction of their musical instruments distinct traces of Aztec influence.

The following works may be consulted on the subject of the North West Coast Indians though they deal but cursorily with the musical instruments.

Swan (J. G), The North West Coast. 1857.

Poole (F), Queen Charlotte Islands. 1872.

Dawson (G. M.), Report on Queen Charlotte Islands in the Geological Survey of Canada. 1880.

Powell (J. W.), A classification of Indian tribes (with map), Bureau of Ethnology, Washington. 1886.

Niblack (E. P.), The Indians of the North West Coast (with plates), Smithsonian Report, Washington. 1888.

Boas (Dr. F.), The Kwakwiutl Indians (with plates and songs in musical notation), Smithsonian Report. 1895.

Wilson (T.), Prehistoric Art (including musical instruments of all nations), Smithsonian Report. 1896.

Monteverdi's Ritorno d' Ulisse

von

Hugo Goldschmidt.
(Berlin.

Der Kodex *Class. IV 18763* der K. K. Hofbibliothek Wien galt nach Kiesewetter, Ambros und Molitor als Monteverdi's Spätoper von 1641: *Il Ritorno d' Ulisse.* Die Handschrift selbst, welche aus der Privat-Bibliothek Leopolds I. stammt, trägt keinen Titel, und verrät weder den Dichter noch den Musiker. Welche Anhaltspunkte jene Forscher für Monteverdi's Urheberschaft geltend machten, ist mir nicht bekannt, auch Ambros[1]) begnügt sich die Tatsache festzustellen. Emil Vogel[2]) bezweifelt sie aus folgenden Gründen: Der Text des Librettos von Badoaro stimme mit der Partitur nicht überein, zwar liege der Handschrift Badoaro's Dichtung zu Grunde, doch in gänzlich umgeänderter Gestalt, Monteverdi's Oper bestehe aus fünf, die Wiener Partitur aus nur drei Akten. Zudem seien Prolog und Schlußszenen ganz verschieden. Auch trügen die von anderer Hand als der des Kopisten hinzugefügten szenischen Bemerkungen nicht den Monteverdi'schen Schrift-Charakter. Die Musik könne also ebenso gut von einem anderen Komponisten herrühren. Ein sicheres Resultat werde sich erst nach genauerer Untersuchung herausstellen.

Dieser »genaueren Untersuchung« habe ich mich unterzogen und kann als ihren Erfolg mitteilen, daß die Wiener Partitur mit Monteverdi's *Ritorno d' Ulisse* identisch ist. Wir haben somit eine zweite Spätoper des großen Meisters gefunden, die uns im Verein mit seiner *Incoronazione di Poppea* ein klares Bild seines dramatischen Schaffens im letzten Lebensabschnitt ermöglicht. Ein solches hier zu entrollen, ist nicht meine Absicht. Der demnächst zu erwartende zweite Band meiner »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert« wird sich dieser Aufgabe ausführlich unterziehen. Zunächst nur die Beweise für meine Behauptung der Echtheit der Wiener Handschrift. Wir werden zunächst auf Vogel's Beweisführung einzugehen haben, dann aber durch den Vergleich mit der musikalischen Behandlung von Busenello's *Incoronazione di Poppea* weitere Anhaltspunkte gewinnen.

Der Text von Badoaro's Libretto stimmt mit demjenigen der

1) Geschichte der Musik, Band IV, Seite 362 f.

2) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887. Claudio Monteverdi, Seite 403 f.

Digitized by Google

Wiener Handschrift durchaus überein, nur Prolog und Schlußszene sind andere. Die Vertauschung des Prologs mit einem anderen kann nicht verwundern, wenn man Monteverdi's Selbständigkeit dem Textdichter gegenüber kennt. Wir werden im Folgenden sehen, wie er sich stets den Text nach musikdramatischen Gesichtspunkten umformt, wie er überall beflissen ist, dramatisch erregte Situationen zu gewinnen. Warum sollte er nicht den Prolog verworfen und durch ein anderen ersetzt haben? Auch die Schlußszene ist gewechselt. An die Stelle des Chores der Itaker tritt ein Duett zwischen Ulisses und Penelope. Grade dieser Umstand weist auf Monteverdi's Hand hin. Er verfuhr nämlich ganz ebenso in der *Incoronazione di Poppea.* An die Stelle der das Drama abschließenden Verse des Amor:

»*Hor cantiamo giocondi*
Festeggiando ridenti in terra e in cielo
Il gaudio sovrabbondi
E in ogni clima, in ogni regione
Si senta ribombar: Poppea Nerone!

die ihm wohl zu inhaltslos und konventionell dünkten, setzte er jenen unbegreiflich schönen, liebestrunkenen Gesang der Helden, ein Triumphlied der Liebe, gewissermaßen eine konzentrierte Zusammenfassung der Erotik, die Text wie Musik des Ganzen trägt[1]). Dieser Austausch spricht also nur für Monteverdi's Urheberschaft. Freilich konnte ihm Vogel noch nicht von demselben Gesichtspunkt beurteilen, weil die *Incoronazione* erst einige Jahre nach Abschluß der Arbeit durch Taddeo Wiel ans Licht gezogen ward.

Nun zum Drama selbst. Hier stelle ich fest, daß die Wiener Handschrift auch nicht ein Wort enthält, daß nicht im Textbuch stünde. Nur einige Auslassungen und Text-Umstellungen hat sich der greise Meister erlaubt, und das Verfahren gleicht auch hier demjenigen gegenüber Busenello's *Incoronazione* auf ein Haar. Jedesmal sind belanglose, die Handlung nicht betreffende Stellen vielfach ganz ausgelassen und Worte, die der Librettist erst nach Beendigung einer Rede bringt, vorweggenommen, um so die langen Monologe wirksam durch Einwürfe einer anderen Person der Szene zu unterbrechen. Kretzschmar[2]) hat auf diese Eingriffe für die Soldaten-Szene und das erste Zwiegespräch Neros und Poppeas bereits hingewiesen. Sie beschränken sich aber nicht auf diese, finden sich vielmehr fast in jeder Szene. Ich verzeichne in der *Incoronazione* Auslassungen von einer oder mehreren Verszeilen: in Akt I, Szene 4, 6, 10;

1) Von mir mitgeteilt in den Monatsheften für Musikgeschichte 1902.

2) Monteverdi's »Incoronazione di Poppea« Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1894.

Akt II, Szene 2, 6, 7, 9, 13 und 14; Akt III, Szene 14: Umstellungen und Worteinschaltungen in Akt I, Szene 2, 3, 5, 8, 11, 13: Akt II, Szene 2, 3, 4, 9 und 11; Akt III, Szene 4 und 5. Ähnlich verfährt der Komponist in der Rückkehr des Ulisses:

Akt I, Szene 1. 30 Verse ausgelassen und eine Umstellung der Rede der Penelope.
Szene 2. 25 Verse ausgelassen, statt der 7 Schlußverse Wiederholung eines Duettes.
Szene 3 ist nicht komponiert. Die Szene zählt aber mit, das Szenarium ist mit dem Libretto identisch.
Szene 4. Stumme Szene, die Sinfonie ist nur durch Baßnoten des Ritornells angedeutet. Das Libretto gibt an: *Passano i Feaci in nave, e sbarcano Ulisse dormiente, e lo pongono appresso l' antro delle Naiadi col suo bagaglio, e questa scena è muta, accompagnata con sinfonia, e poi entra la nave.*
Szene 5. Zweimal je 4 Verse ausgelassen.
Szene 6 und 7 stimmen mit dem Libretto überein.
Szene 8. 13 Verse ausgelassen.
Szene 9. Der die Szene eröffnende Chor mit 6 Versen ist ausgelassen.
Szene 10. Die Szene eröffnet Penelope mit den Worten: *Donate o Dei contento a desiri miei*, die im Libretto fehlen: dann sind 4 Verse der Melanto gestrichen, an deren Stelle Wiederholung von 4 Versen der Melanto.
Szene 11. 6 und dann 5 Verse ausgelassen.
Szene 12 erfährt eine Kürzung um die 6 Schlußverse.
Szene 13. Es sind einmal 4, dann 3 Verse ausgelassen.

Akt II, Szene 1 stimmt mit dem Textbuch überein.
Szene 2 stimmt gleichfalls.
Szene 3. Es sind 5 Verse des Telemach gestrichen.
Szene 4 stimmt überein.
Szene 5. 20 Verse ausgelassen.
Szene 6. Ballo nicht komponiert.
Szene 7 stimmt überein.
Szene 8. Es sind 6 Verse übergangen.
Szene 9 und 10 sind aus Szene 6 des Textbuches gebildet. Ausgelassen sind 5 Verse und Szene 9, und den Schluß bilden 2 Verse des Ulisses, die nicht im Libretto stehn.
Szene 10 stimmt mit ihm überein.
Szene 11. 8 Verse in der Mitte und 6 Verse am Schluß ausgelassen.
Szene 12 umfaßt zwei Szenen des Textbuches; einmal 5 Verse ausgelassen und eine komische Episode gestrichen, am Schluß sind einmal 3, dann 2 Verse eliminiert.

Akt III, Szene 1. Stimmt überein.
Szene 2 ausgelassen.
Szene 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 stimmen wörtlich mit der Dichtung.
In Szene 10 ist, wie erwähnt, der Schluß, nämlich 3 Verse a due voci, und 4 Verse *Coro d' Itacensi* durch einen Zwiegesang des Ulisses und der Penelope ersetzt.

Diese Veränderungen, weit entfernt gegen Monteverdi's Urheberschaft zu sprechen, bestätigen sie vielmehr. Halten sich andere Komponisten streng an den ihnen vorliegenden Text, so ist es gerade seine Eigentümlichkeit, mit ihm in der geschilderten Art frei zu schalten. Es ist in beiden Opern nach derselben Methode und unter demselben Gesichtspunkt verfahren.

Der Dichter zerlegte seinen Stoff in fünf Akte, Monteverdi folgte dem Opernbrauche der Zeit und beschied sich mit nur zwei Abschlüssen, also drei Akten, in dem er die vier ersten Szenen des zweiten Aktes zum ersten schlug und die letzten drei Szenen jenes mit dem dritten und vierten Akt der Dichtung zum zweiten Akt vereinigte; der fünfte Akt des Libretto und der dritte Akt des Textbuches decken sich. Der Dichter stellt im ersten Akt, nachdem uns Penelopes Trauer und Treue geschildert ist, die Landung des Ulisses durch die Phäaken dar, seine Verzweiflung wiederum von ihnen betrogen zu sein, Minervas Eingreifen, Ulisses' Verwandlung in einen Bettler und den Jubel des Helden, als er seine Heimat erkennt. Den zweiten Akt eröffnet ein Zwiegespräch der Penelope mit ihrer Getreuen Melanto. Eumete wird eingeführt; Iro, einer der Freier, den Badoaro zur komischen Figur stempelt, unterhält sich mit Eumetes. Ihnen gesellt sich Ulisses in Bettlergestalt zu, der, freundlich aufgenommen, des Itakerkönigs Heimkehr ankündigt. Diese Handlung schlägt Monteverdi zum ersten Akt und macht hier den ersten Aktschluß. Nun greift Telemach ein, der soeben von seiner Reise zurückgekehrt. Minerva versichert ihn ihres Schutzes. Eumetes begrüßt ihn und teilt ihm die Meldung des Bettlers mit; Ulisses offenbart sich dem Sohne, und sie beschließen zu handeln. Hier endet der zweite Akt der Dichtung, während sie bei Monteverdi den zweiten Akt eröffnen, dem noch der gesamte dritte und vierte Akt jener angefügt sind. Eine komische Szene zwischen Melanto und Eurimaco, die keinerlei Beziehung zur Handlung aufweist, die erste Freierszene mit der vergeblichen Werbung und ein Ballett folgen. Eumetes bringt Penelope die Nachricht von der angeblichen Heimkehr des Gatten, er stößt auf ihren Zweifel. Es folgt die zweite Freierszene, in der sie Telemach zu töten beschließen, ein Adler Jupiters warnt sie: Minerva ermutigt Ulisses, die Freier zu vernichten, Telemach erstattet der Mutter einen Reisebericht. Dritte Freierszene, der Wettstreit (la lotta): Ulisses spannt seinen Bogen, die Freier unterliegen. Schluß des zweiten Aktes. Den letzten Akt eröffnet ein komisches Intermezzo des Iro, Penelopes Klage, die Ulisses nicht erkannt hat. Eumetes meldet, der Sieger im Wettkampf sei Ulisses. Penelope bleibt ungläubig. Telemach bestätigt des Eumetes Bericht. — Zwei Götterszenen, Jupiter beschützt Ulisses auf Fürsprache der Juno. Eriklea, die Amme des Ulisses, hat ihn erkannt und schwankt, was zu tun sei. Ulisses erscheint in eigener Gestalt.

Digitized by Google

Wegen dieser, vielleicht nur aus bühnentechnischen Gründen resultierenden Verlegung der Schlüsse kann, bei der sonst völlig kongruenten Handlung, unmöglich von einer Inkongruenz der Wiener Partitur mit dem Textbuch gesprochen worden. Ja, auch sie deutet wieder, ganz wie die geschilderten Auslassungen und Umstellungen, auf Monteverdi's Hand. Kein anderer Komponist jener Zeit verfährt so eigenartig mit seinem Libretto; seine Größe offenbart sich nicht zum wenigsten in einer freien Disposition des Textes im Interesse der dramatisch-musikalischen Wirkung. — Vogel's Bedenken glaube ich durch diese Ausführungen beseitigt. Der Vergleich der musikalischen Gestaltung und der eigenen Art der Notierung beider Spätopern aber erhebt die Authentizität der Wiener Oper zur Gewißheit. Monteverdi steht im Gegensatz zur römischen Schule auf dem von den Florentinern gelegten Grunde. Das Dramatische bleibt ihm das Principale, die Musik ist ihm noch nur ein Mittel seiner Steigerung. Die höchsten Affekte liegen deshalb im Rezitativ, die gebundene Form tritt ihm gegenüber in eine bescheidenere Stellung. So in der *Incoronazione*, so in *Ritorno d' Ulisse*. Kein römischer Komponist, überhaupt kein anderer Meister ist von der Kantate und Carissimi's Einfluß in solchem Grade unberührt wie Monteverdi. Vergleicht man beide Opern in dieser Rücksicht so ergibt sich eine vollständige Übereinstimmung in der Bewältigung des textlichen Stoffes. Hier wie dort ist es die ungebundene Form, das Rezitativ, dem die Höhepunkte der Handlung entfallen. Und die der *Incoronazione* charakteristische Behandlung des Sprachgesanges ist der anderen Oper in gleichem Maße eigen.

Das Hinübergleiten über einen Ton mit dem Fallen auf die tiefere Sekunde (*fis fis fis fis fis e fis* / *In-fe-li-ce Ericlea*), das freie Eintreten der Septime und None, dissonanzreiche Antizipationen aller Art, die Unterbrechung des trockenen Rezitativs durch melodische Wendungen, nicht selten leitmotivisch, so daß die gleiche Melodie an passender Stelle mit denselben Worten wiedererscheint, endlich die Zusammenfassung einzelner Szenen durch melodische Hauptgedanken (z. B. das *torna, torna Ulisse* der ersten Klageszene der Penelope), alles das weist auf Monteverdi's Meisterhand. In den geschlossenen Formen überwiegt der dreiteilige Takt in beiden Partituren in solchem Grade, daß fast ausnahmslos der gerade nur für heitere oder komische Episoden verwendet ist, gleichfalls eine Eigentümlichkeit unseres Meisters. In der Melodiebildung herrscht derselbe Sinn und Geist; so ist beiden die Vorliebe für die Eröffnung mit Tönen gleicher Höhe gemeinsam. Ich kann hier die Verwandtschaft nur andeuten, und muß mir einen eingehenden Vergleich für die Fortsetzung meiner »Studien zur Geschichte der italienischen Oper« vorbehalten. Nur noch zwei Punkte. Die Instrumentation unserer Oper ist wie die der *Incoronazione* nur durch

den Continuo angedeutet und nur in den Sinfonien und Ritornellen ausgesetzt, diesmal zu fünf, dort zu drei Stimmen. Die *Incoronazione* hat keinen Chorsatz, die unsrige nur eine Chorszene und zwar mit einem Satz zu vier Stimmen, dem sich ein zweiter gleichgearteter hinzugesellt, bis beide Chöre sich achtstimmig vereinigen. Den Chor der 9. Szene des ersten Aktes hat Monteverdi eliminiert. Dagegen ist das Werk an Ensemble-Sätzen, Duetten wie Terzetten, noch reicher als die Venezianische Oper.

Nicht zum mindesten spricht für dieselben Urheber die Notierung, die von derjenigen der jüngeren Meister erheblich abweicht. Sie verrät die Schule des 16. Jahrhunderts auf den ersten Blick. Die Anwendung der weißen Fusae und Semifusae, sowie der Brevis-Ligaturen ist besonders kennzeichnend. Letztere kommen in zwei Formen vor. Im $^3/_1$ Takt = 6 Semibreves verliert jede Brevis die Hälfte ihres Wertes (), zu dreien vereinigt behält jede ihren Wert. Jene entspricht also der nach oben gestrichenen Ligatur Palestrina's. Diese deckt sich mit der Schreibweise dieses Meisters[1]. In keiner andern mir bekannten Opern-Partitur habe ich diese oder eine ähnliche Verwendung der Brevis-Ligatur getroffen[2]. Diese unseren Partituren gemeinsame Notierung fällt also gleichfalls für die Identität des Urhebers in die Wagschale.

---

1) Gesamt-Ausgabe, Band I, Vorwort.

2) Wohlverstanden in der Oper. Sonst war sie noch in Übung, und die Theoretiker, wie Demantius in der »Isagoge Artis musicae« von 1632, ja noch Murschhauser »Fundamentalische kurze und bequeme Handleitung« von 1707 handeln von den Ligaturen.

Zur Battaglia del Re di Prussia

von

J. W. Enschedé.

(Overveen.)

Im letzten Hefte dieser Sammelbände hat Herr Dr. Albert Mayer-Reinach die *Battaglia del Re di Prussia* nach einer Handschrift der Markus-Bibliothek in Venedig herausgegeben. Da ihm keine andere Niederschrift dieses Musikstückes bekannt ist, halte ich es nicht für unwichtig, eine abweichende Fassung zum Abdruck zu bringen nach einem Manuskripte, welches in meinem Besitze ist. Sie findet sich in einem Sammelbande, welcher handschriftliche Cembalo-Stücke von Fr. Bianchi, Sebastiano Nasolini, Gluck, Giov. Paesiello, Buonfichi, Ign. Pleyel, A. Gyrowetz, Pav. Bon und Abb. de Rossi enthält. Mehrere dieser Stücke tragen die Bezeichnung »*per*« oder »*ad uso di Paolo van der Vrecken*«, und die Jahreszahlen 1800 bis 1802. Ein anderer ebenfalls aus dem Besitze dieses Van der Vrecken stammender Sammelband enthält unter anderm eine Dirigenten-Partitur von: »*Nei riti d'Efeso, Mira quei lampi orribili. Scena e duetto del Sig^r Giuseppe Farinelli*« mit der Bemerkung: »*Carnevale 1804. Venezia. Teatro la Fenice*«. Es ist daher einleuchtend, daß die Abschrift der *Battaglia* möglicherweise in Venedig und zwar im Anfange des vorigen Jahrhunderts entstanden ist.

Wer Paolo van der Vrecken war, ist mir unbekannt, vermutlich aber Cembalist an einer Operetten-Gesellschaft, welche in Italien reiste. Ich halte es für unzutreffend, ihn mit Graf Paul Mathias van der Vrecken (geboren in Maastricht 1777, gestorben in Houthem 1868) zu identifizieren, der 1803 vom Papste zum protonotarius apostolicus ernannt worden ist; denn während seines italienischen Aufenthaltes von 1800—1803, den er fast ausschließlich im Palast der Propaganda in Rom zubrachte, waren es nur theologische, keineswegs profan-musikalische Studien, welche ihn beschäftigten [1].

Diese neue Redaktion der *Battaglia*, welche einen Autor nicht nennt, ist nicht ohne Interesse. Sie enthält mehrere Varianten hinsichtlich der Struktur. Vorangeschickt ist eine Marcia, deren Zu-

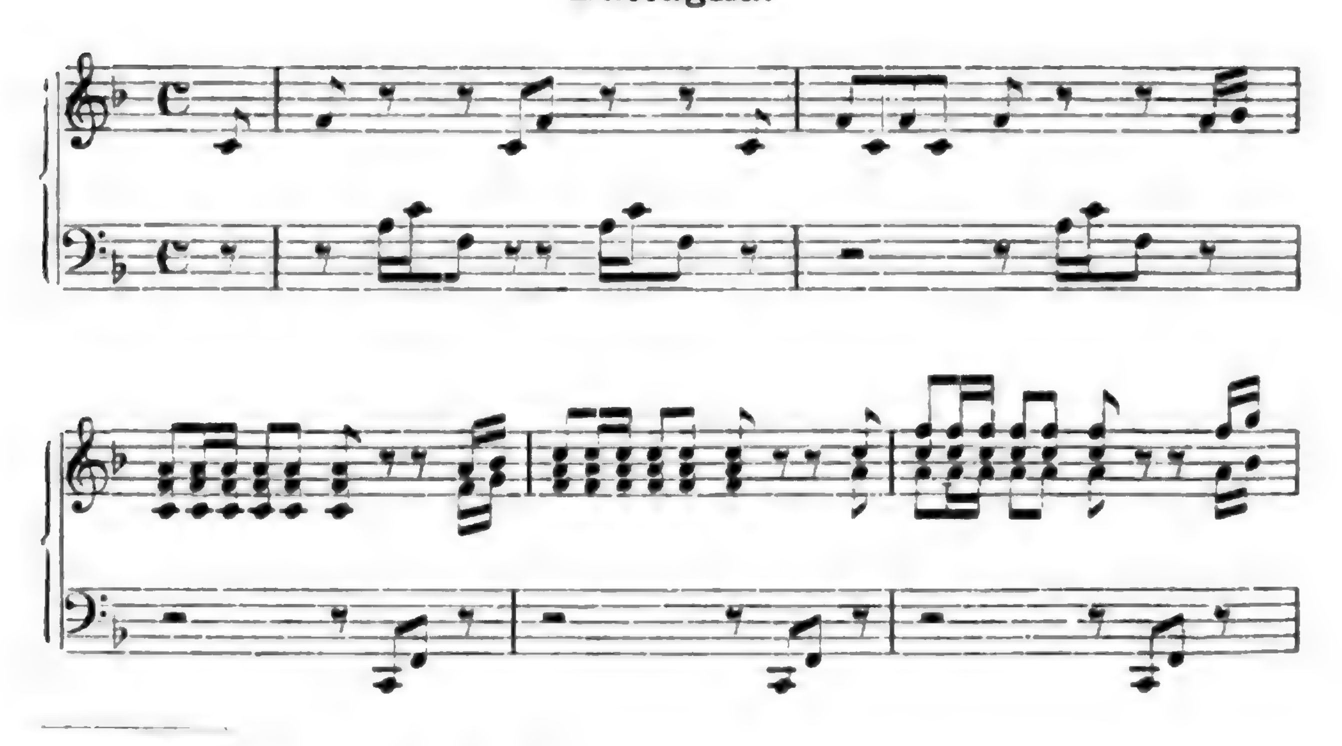
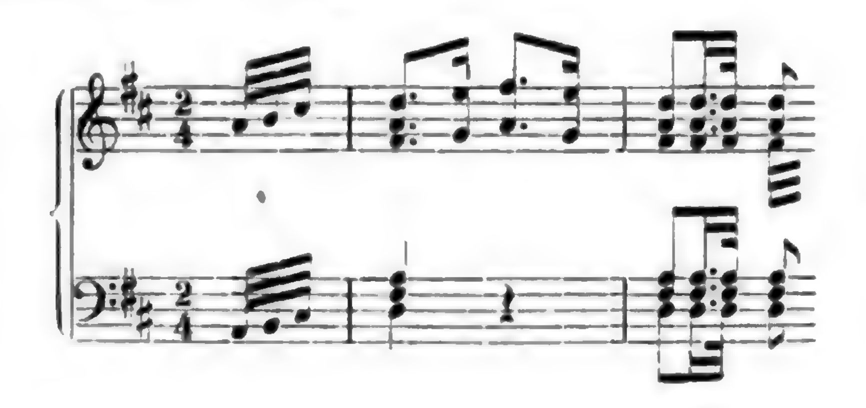
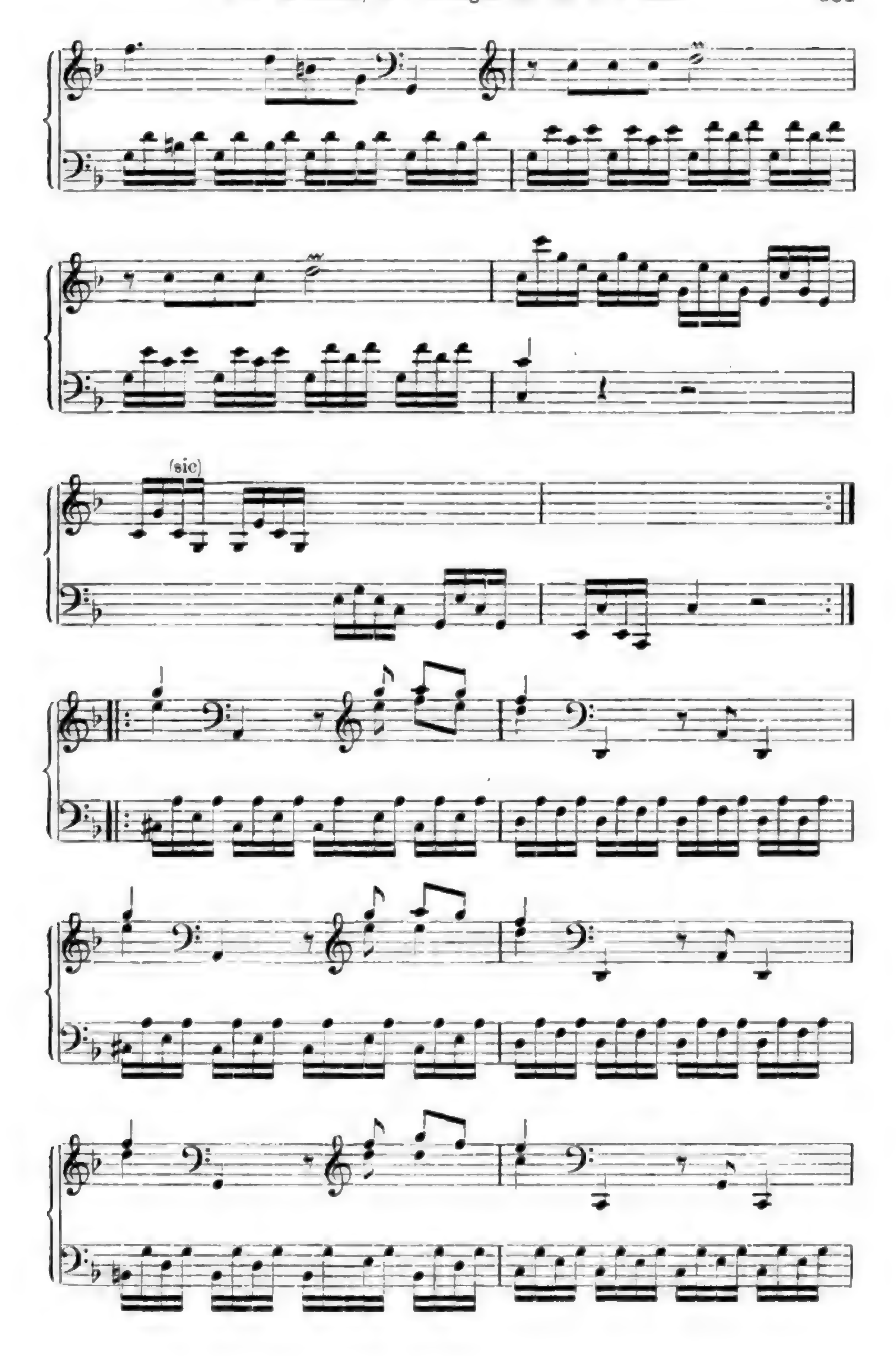
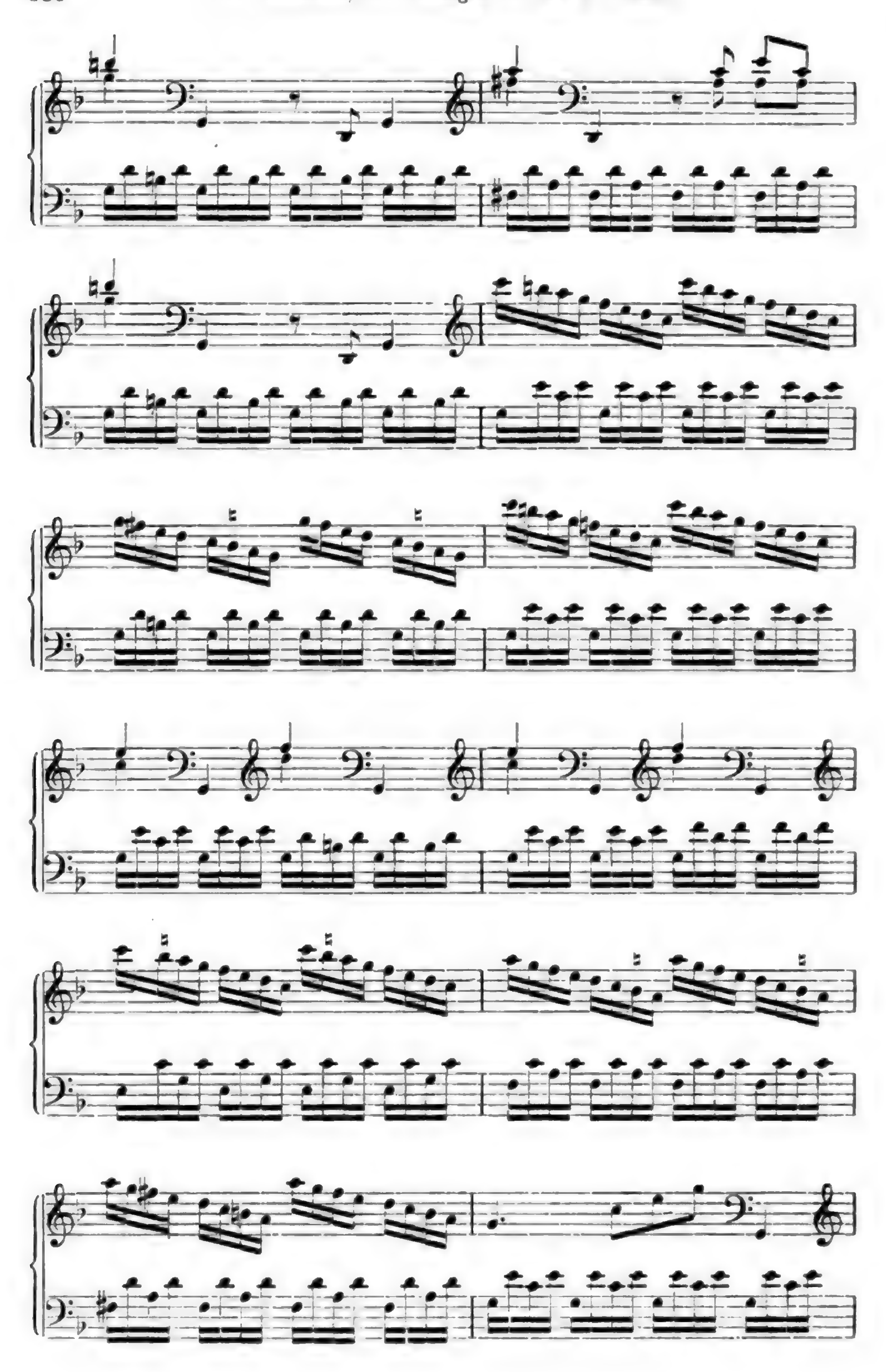
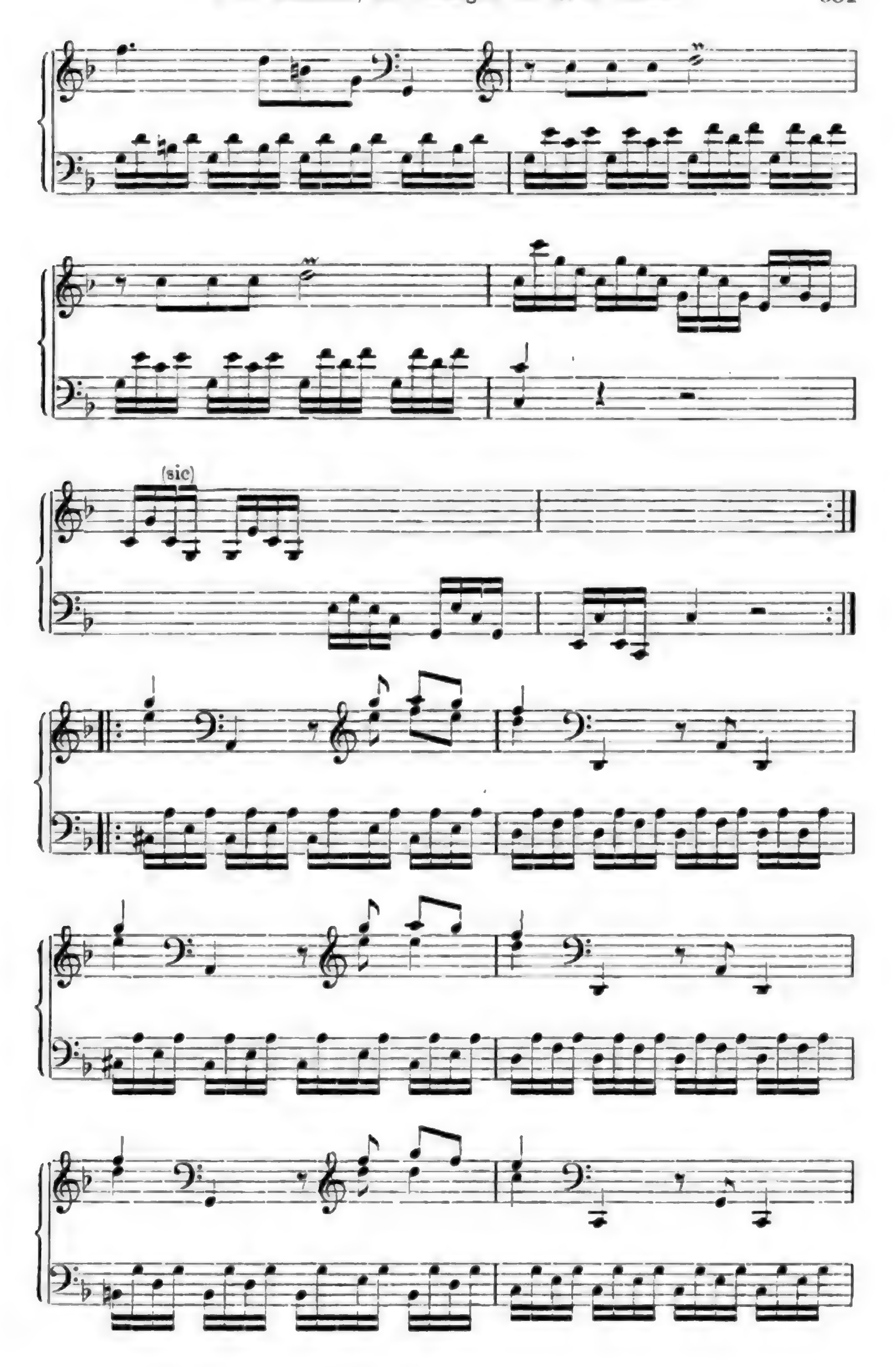
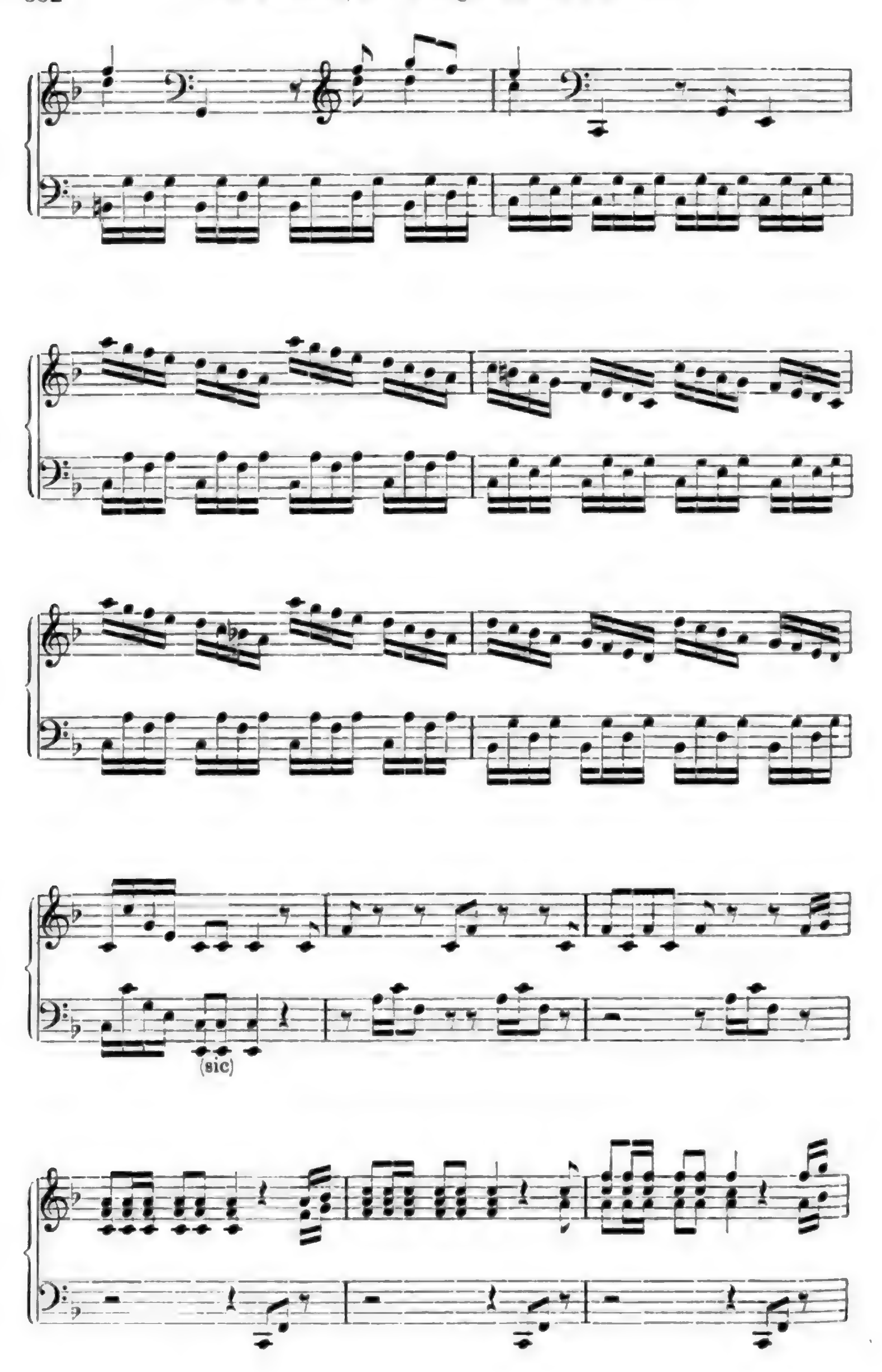
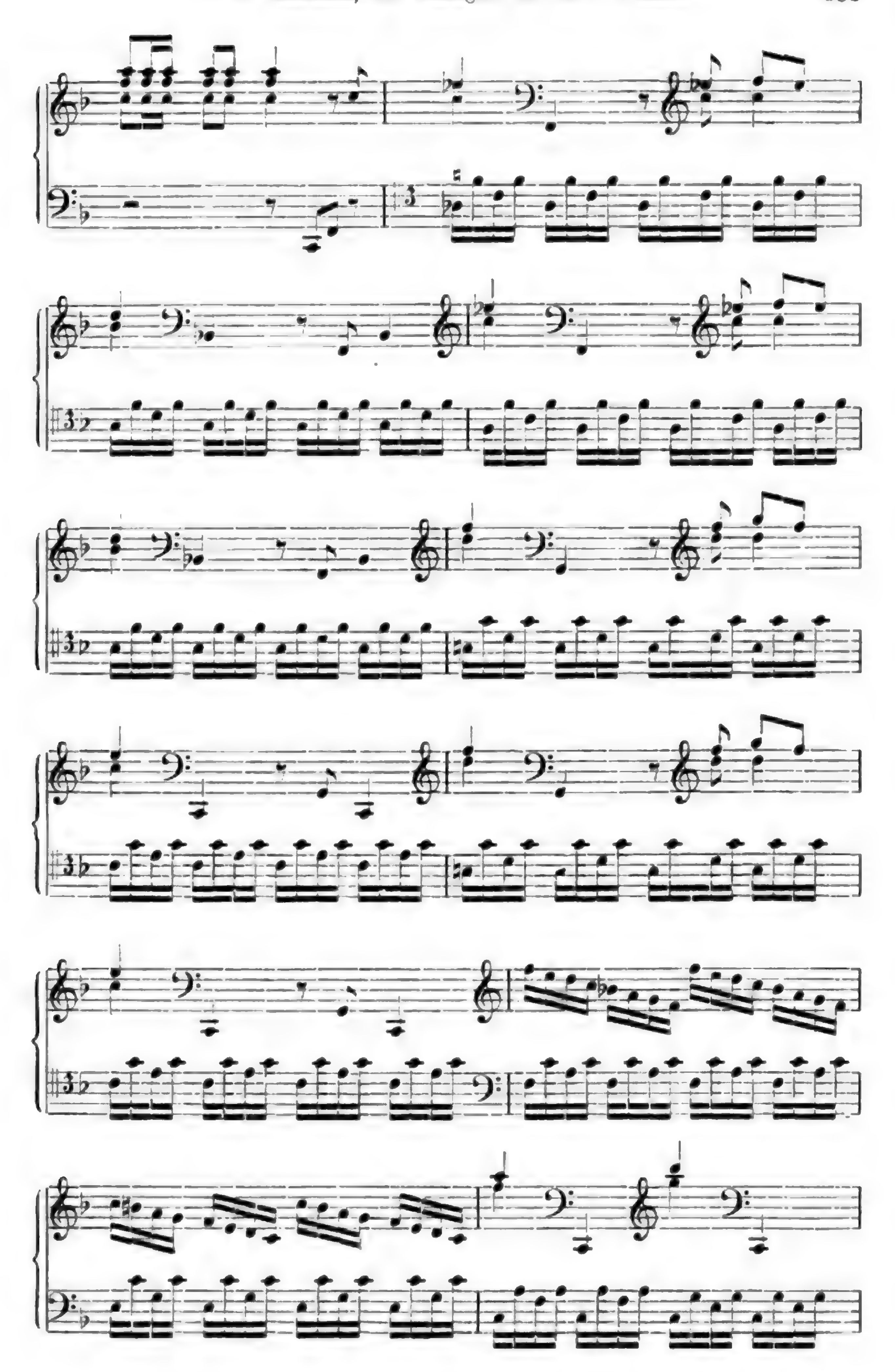
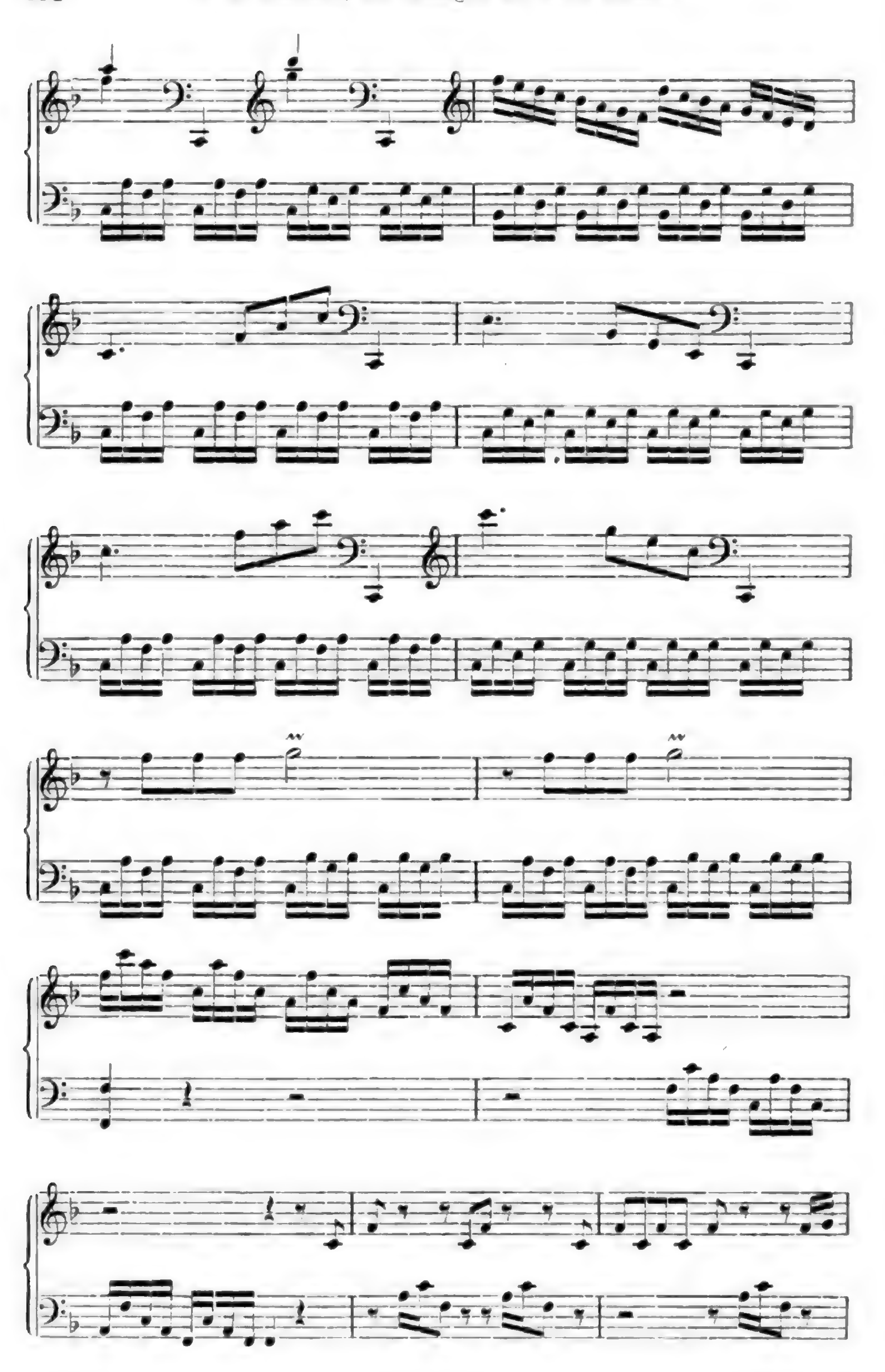
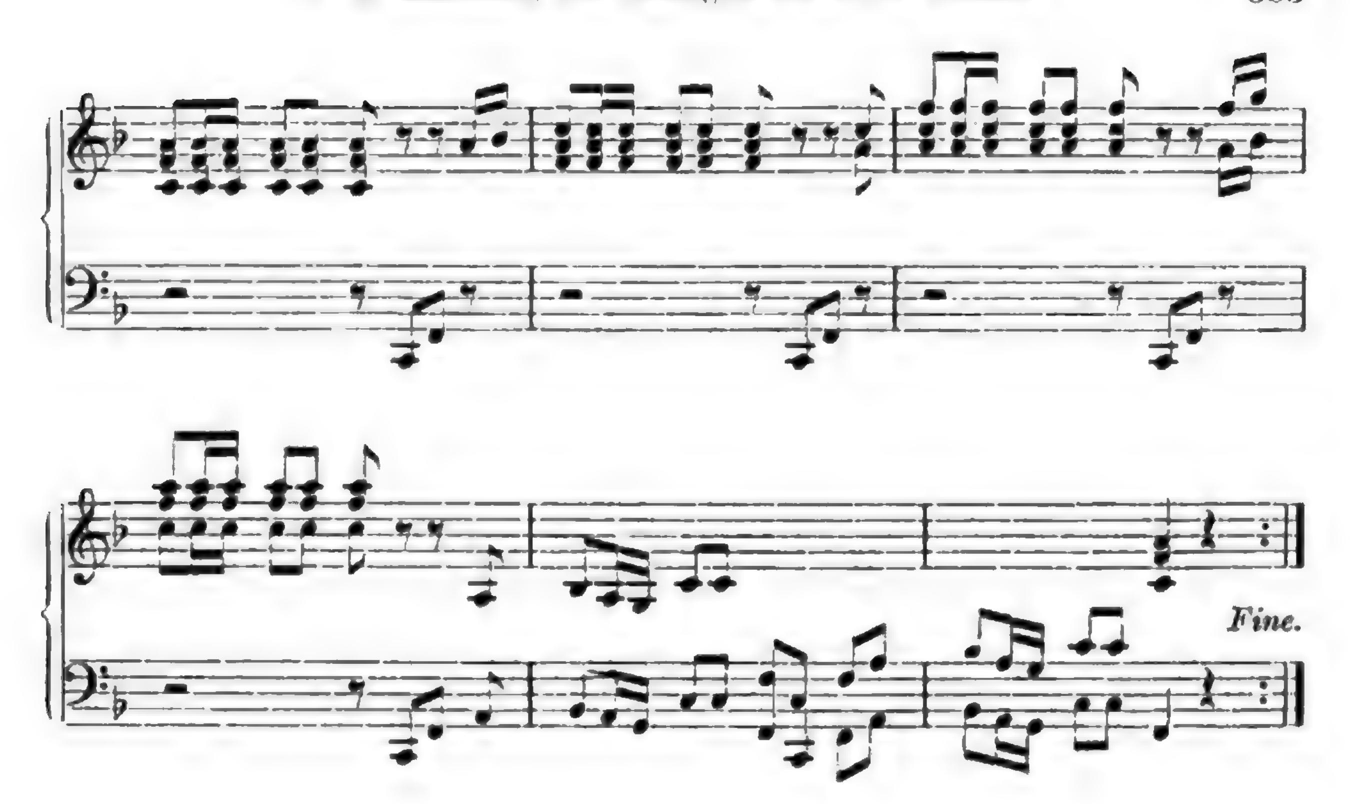
---

1) Paul Verhaegen, *Le comte Paul van der Vrecken. (Publications de la Société historique et archéologique dans le duché de Limbourg.* Tome XXX, 1893, Maestr. 1894, pag. 89 suiv.

Digitized by Google

gehörigkeit schon im Hinblick auf die Tonart zweifelhaft scheint[1]). Die Passagen und die Fanfaren sind ausgedehnt; der Schluß des ersten Teiles fehlt im Abdruck von Mayer-Reinach; der Anfang des zweiten Teiles ist in der neuen Niederschrift anders, und zwar unschöner; ebenso der Schluß.

Da diese Abschrift offenbar einer andern Quelle entnommen ist, jedoch vielleicht durch Vergleich auf eine verschollene Urquelle zurück zu führen ist, bin ich nur darin von der Vorlage abgewichen, daß ich die Begleitungs-Figuration voll ausschrieb; sonst habe ich, einige zugefügte Accidentien über dem Systeme ausgenommen, nichts geändert, zum Beispiel nicht die Angabe der Tenor-Schlüssel. Solche Kleinigkeiten, welche aus einer Handschrift in andere hinübergehen, sind bisweilen sichere Handhaben, um eine kritische Forschung zu erleichtern. Daran mitzuhelfen, ist die Absicht meiner Publikation.

Battaglia.

1) Die Marcia beginnt wie folgt:

Digitized by Google

(sic)

(sic)

(sic)

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Le devin du village von Jean-Jacques Rousseau und die Parodie Les amours de Bastien et Bastienne

von

Amalie Arnheim.

(Berlin.)

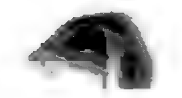
Jean Jacques Rousseau's leidenschaftliche Teilnahme an den musikalischen Kämpfen seines Zeitalters macht ihn auch für den Musik-Historiker zu einer Persönlichkeit, deren Bedeutung für die Entwicklung des französischen Singspiels und eine Reform der französischen Oper nicht zu unterschätzen ist. Der berühmte Schriftsteller und Philosoph, der Verfasser der *Nouvelle Héloïse*, des *Contrat social*, des *Emile* spielte zu seiner Zeit auch auf musikalischem Gebiete als Kritiker, Theoretiker, Polemiker, Komponist eine große Rolle und nahm sowohl in dem bekannten Streit der *Bouffons italiens*, wie Jahrzehnte später in dem zwischen Gluck und Piccinni eine führende Rolle ein.

Durch die Polemik über den Wert italienischer oder französischer Musik und das Gastspiel der italienischen Sänger-Gesellschaft [1]) doppelt angeregt, faßt Rousseau während eines Aufenthaltes in Passy den Entschluß, etwas der opera buffa Ähnliches für die französische Oper zu schaffen. Er berichtet selbst im VIII. Briefe der *Confessions*, wie in wenig Tagen der Plan, der Text und die Musik des Stückes entworfen und im Verlaufe von 6 Wochen das Ganze vollendet wurde. Bei einer Probe, welche von Duclos veranstaltet wurde, dem durch seine *Mémoires secrets sur les règnes de Louis XIV et XV* bekannten französischen Historiographen und Verfasser des Ballets *Les caractères de la folie* [2], gefiel Rousseau's kleines Werk so sehr, daß seine Freunde die Aufführung bei Hofe durchsetzten. Zweimal, am 18. und 24. Oktober 1752, wurde der *devin du village* in Fontainebleau vor dem König mit großem Beifall gespielt, dann im Beginn des Jahres 1753 von Herren und Damen der Hofgesellschaft; die Marquise de Pompadour selbst spielte die Hauptrolle [3]). Darauf führte die Académie royale, das heißt die Oper in Paris,

1) Über die Aufführungen der Buffonisten siehe *Mercure de France* 1752, 1753 und 1754. Vergleiche auch die »wöchentlichen Nachrichten« von Hiller, 43. Stück, 22. Oktober 1770: Über die Buffons oder Streitigkeit über die Musik in Frankreich, Seite 333.

2) Musik von Bury, 1743 an der Oper aufgeführt.

3) Alb. Jansen, J.-J. Rousseau als Musiker, Seite 168, ferner: *Chants et Chansons populaires de la France. Notice par M.* Mersan. *Delloye éditeur.* IIIe Série. 1843: »*Le devin du village de J.-J. Rousseau faisait fureur. Madame de Pompadour jouait à Choisy le rôle de Colette et chantait un peu faux.*



das Intermezzo zum ersten Male einem größeren Publikum vor. Diese erste öffentliche Aufführung gehört zu den interessantesten in den Annalen der französischen Oper jener Zeit, sie fällt in die Epoche der heftigsten Kämpfe gegen die Buffonisten. Mademoiselle Fel und Monsieur Jélyotte[1]), die ersten Sänger und Lieblinge des Publikums, spielten die Hauptrollen. Der »Mercure de France«, das Organ für Kunst und Wissenschaft jener Zeit, berichtet über diese Aufführung unter anderem: »Die Allgemeinheit hat die Gesänge dieses Intermezzo sehr angenehm gefunden und die Kenner haben nach und nach immer mehr Feinheiten, eine große Wahrheit der Empfindung und eine seltene Ausdrucksfähigkeit bemerkt«[2]), und Rousseau selbst berichtet in den *Confessions* über die erste Aufführung in Fontainebleau. »Es wurde«, so sagt er, »sehr schlecht gespielt, aber vorzüglich gesungen und auch die Instrumental-Musik sehr gut ausgeführt. Schon bei der ersten Szene, die tatsächlich von einer rührenden Naivität ist, hörte ich Rufe des Erstaunens und des Beifalls, wie sie sonst in dieser Art von Stücken nicht gebräuchlich waren. Der Beifall steigerte sich bis zur Liebes-Szene, ich hörte um mich herum das Flüstern von Frauenstimmen, das ist entzückend, das ist rührend, da ist kein Ton, der nicht zum Herzen spricht.«[3])

Die Handlung der kleinen Dichtung ist sehr einfach. Colette, ein Landmädchen, ist von ihrem Liebhaber Colin verlassen. Sie sucht einen Wahrsager auf, der ihr helfen soll, den Geliebten wieder zurückzugewinnen. Der Wahrsager berichtet ihr, daß die Gutsherrin Colin zur Untreue verleitet habe. Colin liebe jedoch Colette noch immer und würde zu ihr zurückkehren; dann müsse sie ihn aber durch Kälte und Zurückhaltung für seine Unbeständigkeit strafen. Als Colin nun reuig Colette aufsuchen will, erklärt ihm der Wahrsager, sie liebe jetzt einen andern, verspricht aber auf Colin's Bitten, Colette durch einen Zauber herbeizurufen. Colette erscheint, wie verabredet, und spielt nur mit Mühe ihre Rolle. Als Colin sich darauf verzweifelt entfernen will, ruft sie ihn zurück und Versöhnung, erneute Versicherung der Liebe und Treue folgen. Der Wahrsager empfängt seinen Dank und Lohn und die versammelten Landleute nehmen an dem Glück der Liebenden teil. — Auch in dieser kleinen Dichtung gibt Rousseau dem Gedanken, der ihn damals beherrschte, Ausdruck: Rückkehr zur Natur, Flucht vor der Welt war zu jener Zeit sein Lebens-Ideal. Rousseau hat den *Devin* dem schon vor-

---

1) J.-G. Prod'homme, *Pierre de Jélyotte* 1713-1797, Sammelbände der IMG. III, 4.

2) J.-G. Prod'homme, a. a. O.

3) Vergleiche Arthur Pougin, *J.-J. Rousseau musicien.* (Rivista musicale 1895, Band II). Über diese Aufführung siehe auch: Musikalische Bibliothek von Eschstruth. Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1785. IX. Anekdoten und Einfälle, Seite 287.

Digitized by Google

her erwähnten Duclos gewidmet, dem Philosophen seiner Zeit, welchem er, wie er sagt, die größte Achtung zollte. Das Intermezzo ist, meines Wissens wenigstens, das einzige Werk Rousseau's, das eine Widmung trägt, sie lautet ganz kurz: *A Mr. Duclos, historiographe de France, l'un des quarante de l'académie française et de celle des inscriptions et belles lettres. »Souffrez monsieur, que votre nom soit à la tête de cet ouvrage, qui sans vous n'eût jamais paru. Ce sera ma première et unique dédicace: puisse-t-elle vous faire autant d'honneur qu'à moi!«* Diese wenigen Worte lassen Rousseau's Selbstgefühl und den allgemeinen Beifall erkennen, den sein Werk schon als Manuskript gehabt haben muß!

Wer sich mit dem Libretto des *Devin* etwas näher beschäftigt hat, wird von der Anmut der Sprache in den kleinen Chansons und Romanzen ganz überrascht sein, denn sie zeigt uns Rousseau als einen lyrischen Dichter. Schon in Lyon im Jahre 1740 hatte Rousseau begonnen, sich einen Ruf als Dichter zu erwerben. Der Herausgeber einer Zeitschrift[1] teilte seinen Lesern sogar mit, daß Herr Rousseau fähig wäre, den Ruhm des großen Namens, den er trüge, aufrecht zu erhalten und daß es auf dem Parnasse eines Tages heißen könne »Rousseau der erste und Rousseau der zweite[2]. Uns erscheint dieser Ausspruch heute sehr merkwürdig, denn Rousseau der erste ist Jean Baptiste Rousseau, ein noch heute nicht ganz vergessener, aber im 18. Jahrhundert sehr überschätzter lyrischer Dichter.

Im *Devin du village* ist Rousseau Dichter und Komponist in einer Person. Auch in seinen Schriften über Musik[3] weist Rousseau wiederholt darauf hin, daß Poesie und Musik zusammengehören und daß nur da ein einheitliches Kunstwerk entstehen könne, wo die Dichtung durch die Musik zum vollkommenen Verständnis und zur vollkommnen Wirkung gelangt. Dichter und Komponist müssen zusammen schaffen, müssen dieselbe Person sein. Auch hier, wie in vielen andern Beziehungen, berührt sich Rousseau mit R. Wagner. »Was Leuten von Geschmack«, so sagt Rousseau, »den *Devin* schätzbar macht, ist die vollkommene Übereinstimmung des Textes und der Musik, das enge Band ihrer Teile untereinander, welches das Ganze zu einer nie dagewesenen Einheit bringt.

1) *La clef, ou Journal historique sur les matières du temps* (Alb. Jansen, a. a. O., Seite 39).

2) Musset-Parthay, *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau.* In dem »*avis de l'éditeur*« vor dem »*Discours, qui a remporté le prix à l'académie de Dijon*« ist die Stelle aus dem Journal »*la clef*« mitgeteilt. Siehe auch Jansen, a. a. O.

3) *Lettre sur la musique française* 1753; *Examen de deux principes par Mr. Rameau* 1755. Das Fragment einer 1755 verfaßten, aber nicht veröffentlichten Schrift »*du principe de la mélodie*« (vergleiche A. Jansen, a. a. O., Anhang) und C. Stumpf, Musikpsychologie in England (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I, Seite 268ff.

Digitized by Google

Überall hat der Komponist gedacht, gefühlt, gesprochen, wie der Dichter, der Ausdruck des einen harmoniert so genau mit dem andern, daß man alle beide immer von einem und demselben Geiste beseelt sieht.« [1]) —

Rousseau's Zusammenwirken als Dichter und Komponist regte auch andere Künstler an. Mondonville, Violinspieler am Hofe Ludwigs XV. schrieb Text und Musik zur Oper *Daphnis et Alcimadure* [2]), einer Pastorale im Dialekt von Languedoc und auch Maria Antonia, die Gemahlin Friedrich Christian's von Sachsen, dichtete und komponierte zwei italienische Opern: *Il trionfo della fedeltà* und *Talestris*. Über das Singspiel *Talestris, Königin der Amazonen* findet man eine sehr günstige Besprechung im II. Stück von Hiller's »wöchentlichen Nachrichten« [3]), und Friedrich der Große schrieb der Verfasserin: »Sie geben den Komponisten ein Beispiel, daß alle, um guten Erfolg zu haben, zugleich auch Dichter sein sollten« [4]).

Der *Devin du village* ist nach Form und Inhalt eine Pastorale. Rousseau erklärt später in seinem »*Dictionnaire*« die Bezeichnung Pastorale als Idylle, deren Personen Hirten sind und deren Musik der Einfalt des Geschmackes und der Sitten anzupassen ist, die man bei ihnen voraussetzt«. [5]) In diesem Sinne hat Rousseau auch die kleinen Lieder und Arien zu komponieren versucht. Der einfache Ausdruck einer natürlichen Empfindung, die das Gedicht beherrscht, spricht sich auch in der Musik aus, die man heute noch, nach 150 Jahren, als charakteristisch empfindet und deren außerordentliche Wirkung in ihrer Zeit man begreift, wenn man an den Kontrast zur französischen opera seria mit ihrem meist mythologischen, pathetischen Stoff und ihrer weniger individualisierten Musik denkt. Ganz

1) *Œuvres IX*, Seite 116.

2) *Correspondance par* Grimm II, 428. Unterhaltungen, Hamburg 1768, II. Band, Seite 165: Daphnis und Alcimadure, eine Schäferoper in 3 Akten. Musik und Poesie sind von Jean Mondonville. Zuerst im Languedockischen Dialekt geschrieben und 1754 zu Fontainebleau gespielt, 1755 in Paris wiederholt. — »Die Komposition hat durchgehends den sanften leichten Gesang, den die Art des Stückes erforderte. Kenner haben darin viel neue Züge, eine lebhafte, fruchtbare und malerische Einbildungskraft gefunden. Die Tänze waren feurig, hebend und voll Ausdruck komponiert.«

3) 8. Julius 1766.

4) *Correspondance de* Frédéric le Grand, Ausgabe von Preuß (Band IX, *Œuvres de Frédéric le Grand*, Tome XXIV).

A la princesse Marie-Antonie de Saxe.

Potsdam, 29 avril 1763.

Madame! J'ai reçu avec sensibilité et reconnaissance le beau présent que votre altesse royale a daigné à me faire de deux opéras: dont elle a fait les paroles et la musique — les ouvrages seraient précieux par eux-mêmes; ce qui leur ajoute un nouveau prix, c'est la main dont ils me viennent. . . Mais je dois vous confesser, madame, que vous faites honneur à la musique, en conservant par vos ouvrages le bon goût prêt à se perdre et que vous donnez un exemple aux compositeurs, qui tous, pour bien réussir devraient être poëtes en même temps.

5) *Dictionnaire de musique* (Genève 1767), Artikel *Pastorale*.

besondere Sorgfalt verwandte Rousseau auf die musikalische Wiedergabe des Dialoges durch das Rezitativ, welches, wenn auch der italienischen Oper nachgebildet, der französischen Sprache frei folgen und eine naturgemäße, aber dennoch künstlerisch ausgebildete Deklamation darstellen sollte.[1] Dieses neue Rezitativ an Stelle des oft sehr eintönigen an die Psalmodie erinnernden wagte man, so erzählt wenigstens Rousseau, bei der ersten Aufführung nicht einzuführen, sondern ersetzte es durch ein von dem oben schon erwähnten Sänger Jélyotte in der alten Form komponiertes Rezitativ. Rousseau's Rezitativ, das sich tatsächlich nur wenig von dem Jélyotte's unterschieden haben soll, und die dem italienischen Geschmack nachgebildete Ouverture wurde erst bei der ersten öffentlichen Aufführung in Paris gespielt[2].

Zu der Beurteilung der Musik muß bei den im Anhang beigegebenen Probestellen darauf hingewiesen werden, daß in erster Linie der historische und dann erst der musikalische Wert für uns hier in Betracht kommt. Bei der ungeheuren Wandlung, die die Musik in den vergangenen 150 Jahren erlebte, wird es manchem schwer sein, selbst die Musik bedeutender Meister heute noch zu genießen. Noch schwieriger ist es aber bei Rousseau, der in seinen Schriften ein bedeutender Reformator mit noch heute für uns gültigen, geistreichsten Neuerungen, in seiner Musik doch mehr ein sehr begabter Dilettant war, dem oft die Fähigkeit mangelte, das, was er leidenschaftlich mit dem Worte vertrat, in Töne umzusetzen.

Die erste Arie, in der Colette weinend ihre Verlassenheit beklagt, ist einfach und schlicht in der Melodik, sie wird von Streichquartett und einem Fagott begleitet und erinnert in ihrer volkstümlichen, ganz natürlichen Entwicklung an die kleinen Chansons in den Pastoralen des Mittelalters. In dem Liederspiel *Robin et Marion* von Adam de la Hale, das schon 1282 in Neapel aufgeführt, aber erst 1822 in Paris veröffentlicht wurde und aller Wahrscheinlichkeit nach Rousseau unbekannt war, findet sich in dem Beginn der »*air d'entrée*« der Marion eine Ähnlichkeit, sowohl in Form wie in Melodie mit der Ariette Colette's. An diese schließt sich sogleich ein Rezitativ an, dem noch einmal eine kurze Wiederholung des Hauptthemas: »*j'ai perdu tout mon bonheur*« folgt. Den Abschluß der Arie bildet wieder ein kurzes Rezitativ, das Colette's Entschluß, den Wahrsager der Gegend um Hilfe zu bitten, Ausdruck gibt[3]. Diese Ariette

1) Vergleiche *Dictionnaire de musique*, Artikel *Récitatif*.
2) Otto Jahn, W. A. Mozart, Band I. Seite 117.
3) Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Seite 511.

Ro - bins m'ai-me Robins m'a Robins m'a de - man - dé - e si m'ara.

erfreute sich in kürzester Zeit einer sehr großen Beliebtheit. Von dem König an, der, wie es heißt, »mit der schlechtesten Stimme seines Königreiches« »*j'ai perdu mon serviteur*« sang, spielte sie in ganz Paris eine große Rolle und wurde bald zu einem Gassenhauer im besten Sinne.[1] In der nächsten Szene zwischen dem Devin und Colette ist das kurze Vorspiel, hier *Prélude* genannt, darum interessant, weil Rousseau in demselben einen Versuch von Ton-Malerei macht. Das Zählen des Geldes, die Unruhe, das Zögern, ehe Colette sich dem Wahrsager nähert, wird in der Musik charakteristisch anzudeuten versucht[2]. Nach einem kurzen Dialog-Rezitativ zwischen dem Devin und Colette schildert diese in einer anmutigen, kleinen Arie ihre Gefühle für Colin. Nur Text und Instrumentation rühren anscheinend von Rousseau her, die Melodie selbst könnte entlehnt sein. Sie findet sich im »*Chansonnier français*«, einer Liedersammlung von 1760 in Band II unter Nummer 173 als Rondeau bezeichnet, aber ohne Rousseau's Namen. Die Ariette ist noch heute wirkungsvoll; die Musik ist wie für die Worte geschaffen und zeigt die graziöse lebhafte Melodik der französischen Chansons. Die Begleitung wird durch Violinen und Flöten, die unisono gehen, und Baß ausgeführt; die Klangfarbe der Flöte gibt der Arie einen pastoralen Charakter[3]. Um zu zeigen, daß Rousseau auch in der Musik zu individualisieren versucht, wäre das erste Rezitativ und die sich an dieses anschließende Arie des Wahrsagers, in welcher er Colette allerlei gute Ratschläge gibt, ein Beispiel. Die Liebe wachse, so sagt er, wenn sie Kämpfe zu bestehen hätte, während sie sonst leicht einschlafe; eine Koquette mache den Jüngling in seinen Gefühlen nur beständiger. Man könnte hier auf das Rezitativ besonders aufmerksam machen, daß sowohl nach der melodischen wie nach der deklamatorischen Seite hin gelungen ist. Die Musik der Arie ist den Worten gut angepaßt, flott und lebendig. Trotz der etwas dürftigen Instrumentation, Streichquartett, wirkt sie noch heute und ist in Melodik und Form durch das italienische Intermezzo beeinflußt[4].

Wieder einen besonderen Charakter tragen die einfachen Gesänge Colin's, die die Dialog-Rezitative zwischen ihm und dem Devin und auch zwischen Colette und dem Devin unterbrechen. Dem Text entsprechend sind mehr sentimentale Melodien verwendet, so daß die Charaktere Colin's und des welterfahrenen Wahrsagers im Konstrast zu einander stehen.

Die erste kleine Ariette schildert Colin's Hoffnung, Colette wiederzusehen und den Kummer über seine eigene Untreue. Sie ist nur mit beziffertem Baß in der Partitur notiert und wurde daher nur mit Begleitung des Cembalo vorgetragen, das bekanntlich eine sehr große Rolle bei den Opern-Aufführungen bis weit ins 18. Jahrhundert spielte und bis zu

1) Siehe Anhang Nr. I. 2) Siehe Anhang Nr. II.
3) Anhang Nr. III. 4) Anhang Nr. IV.

Digitized by Google

Philipp Emanuel Bach, in England sogar noch unter Haydn auch bei der Aufführung von Symphonien verwendet wurde.

Für eine genaue Kenntnis der Partitur des *Devin* wären außer verschiedenen Arien und Rezitativen noch zwei Duette zwischen Colin und Colette, von denen das zweite *A jamais Colin s'engage*, durch die canonische Stimmführung im Beginn interessant ist, ein vierstimmiger Chor das einzige Ensemble und das Schluß-Vaudeville *Allons danser sous les ormeaux* zu erwähnen. Mit letzterem führte Rousseau zum ersten Male das Strophenlied mit Refrain auf der Bühne der Académie royale (der Oper) ein, auf der bis dahin niemals Vaudevilles gesungen worden waren[1]. Den Text zum Vaudeville *l'art à l'amour est favorable* mit dem Refrain *c'est un enfant* hatte Rousseau einem Lied Collé's, des durch Chansons, Lustspiele und boshafte Bemerkungen in seinem »*Journal historique*« bekannten Sekretärs des Herzogs von Orléans, entlehnt[2]. Auch ein Divertissement, eine Art Ballet, wie es in den italienischen Intermezzo meist üblich war, komponierte Rousseau im Anschluß an Dichtung und Musik in sein Singspiel hinein. So sagt er wenigstens, seine Gegner behaupten freilich, daß Francœur[3], einer der Direktoren der Académie royale, die Musik zu den Tänzen und einer eingelegten Arie der Mademoiselle Fel verfertigt habe; die letztere hatte Rousseau mit Versen des Dichters Cahusac in das Divertissement eingelegt[4]. Auch daß Rousseau für die Instrumentation seines Werkes die Hilfe von andern, besonders von Philidor in Anspruch genommen haben soll, darf nicht unerwähnt bleiben, obgleich das nicht genau nachzuweisen ist.

Schon bei der Komposition der *Muses galantes*, einer Oper von Rousseau, die er vor seinem Aufenthalt in Italien begonnen, hatte er einen Teil der Instrumentation und Arbeiten, die ihn langweilten, dem jungen Philidor[5] übergeben. In dem auf der königlichen Bibliothek in Berlin befindlichen Exemplare des *Devin du village*[6] befindet sich als Anhang eine eingelegte Arie des Colin für eine Aufführung am Hofe am 9. März 1763 von Philidor, die von dem berühmten Sänger Caillot[7]

1) J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France* 1889, Chapt. IV. Seite 511.

2) Alb. Jansen, J.-J. Rousseau als Musiker, Seite 166.

3) Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Paris 1857, Seite 200.

4) Alb. Jansen, a. a. O., Seite 166.

5) Vergleiche Arthur Pougin in der »Rivista musicale« 1895, Band II. — Über André Philidor's Leben und Werke wird in kurzer Zeit an anderer Stelle ausführlich berichtet werden.

6) Dieselbe Ausgabe wird bei A. Pougin, »André Philidor« in »*la chronique musicale*« Band VIII, 1875, Seite 272 Anmerkung erwähnt.

7) Calliot ist mit Recht der Lieblingsautor und Sänger in der komischen Oper in Paris. Seine Stimme, die er nach Belieben als Baß und als Tenor brauchen kann, ist vortrefflich und er ist in allem Betrachte ein sehr anziehender und unterhaltender

gesungen worden ist. Es wäre demzufolge wohl möglich, daß Philidor tatsächlich Rousseau auch in der Partitur unterstützt hätte, ohne daß Rousseau deshalb die Verpflichtung fühlte, Philidor's Namen als Mitarbeiter zu nennen. Man nahm es damals mit musikalischem Eigentum nicht so genau, wie viele Tatsachen beweisen, und glaubte kein Plagiat zu begehen, wenn man selbst die Melodie eines anderen Komponisten in seinem eigenen Werke benutzte, ohne den Namen zu erwähnen. Im Vergleich zu den ersten Werken Philidor's ist jedoch in dem *Devin du village* eigentlich kaum eine Stelle nachzuweisen, die auf Philidor's Mitarbeit schließen ließe. Auch finden sich einige Fehler, falsche Fortschreitungen u. s. w. im *Devin*, die Philidor wohl sicherlich verbessert hätte. Die eingelegte Arie scheint ihrem Charakter gemäß in die einfache Musik des *Devin* nicht so recht hineinzupassen und gehört eigentlich eher als Dacapo-Arie in eine opera seria als in ein Intermezzo. Sie ist für Baryton geschrieben und schon reicher instrumentiert als die Arien bei Rousseau. Außer dem Streichquartett werden noch 2 Oboen und 2 Hörner verwertet, während Rousseau für sein Orchester außer dem Streichquartett nur vereinzelt Oboen, Flöten und Fagott benutzt. Der Text der Arie lehnt sich an den Refrain des Liedes *L'art à l'amour est favorable* an: »*L'amour ne sçait guère, ce qu'il permet, ce qu'il défend! C'est un enfant, c'est un enfant*«. In der Musik ist im zweiten Teil schon der Einfluß Gluck's bemerkbar, den Philidor aber damals nur aus dem Manuskript des Orpheus gekannt haben kann, welches er, wie bekannt, vor dem Druck durchgesehen hat[1]. Eine Romanze, die schon sieben Jahre vor dem *Devin* entstanden war[2], legte Rousseau noch in das Divertissement ein. Sie erinnert in ihrer Einfachheit und Melodik an die Romanzen in Rousseau's Sammlung *Consolations des misères de ma vie*[3], von denen das kleine Konzertlied *Le rosier*[4] und *Que le jour me dure*[5] — eine musikalische Merkwürdigkeit, nur aus drei Tönen bestehend — noch heute bekannt sind. Auch hier ist der geringe Um-

Schauspieler«. (Jacob Burney der Musik Doktors Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772, Seite 8). — *Caillot, dont Mme Vigée-Lebrun a peint un si joli portrait et qu'en 1800 l'institut admettra au nombre de ses correspondants pour la classe des Beaux-Arts.* (*La comédie italienne en France et le théâtre de la Force par Mr.* M. Bernardin. *Paris, édition de la Revue bleue* 1902).

1) Siehe Anhang Nr. V.

2) Alb. Jansen, a. a. O., Seite 166.

3) Paris 1781.

4) *Je l'ai planté, je l'ai vu naitre* als Anhang zu Arthur Pougin, *J.-J. Rousseau musicien.* (*Rivista musicale* 1895, Seite 260.

5) *Rivista musicale*, Seite 261 und Max Friedländer, Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert. 1902, II. Band Seite 292 und 293. Siehe auch den Aufsatz von Jean Chantavoine: Zwei französische Lieder Beethoven's (Die Musik I, 12).

fang der Melodie auffällig und weist auf die volkstümlichen Chansons hin. Die Begleitung der Flöten gibt dem Ganzen einen pastoralen Charakter. Bemerkenswert ist der Septimenakkord im vorletzten Takt, der den mittelalterlichen französischen Chansons eigentümliche Rhythmus, die halbe Note auf dem 2. Viertel und die im 18. Jahrhundert sehr beliebten ausgeschriebenen kurzen Vorschläge in der Melodie-Bildung[1].

In Paris und ganz Frankreich erwarb sich Rousseau's Intermezzo immer mehr Beifall, obgleich Rousseau's Gegner und Feinde nach wie vor behaupteten, daß er die Musik zu verschiedenen Gesängen von einem unbekannten Komponisten entlehnt und Vieles nicht selbst geschaffen hätte[2]. Diese Beschuldigungen, die mit der Zeit nicht nachließen, kränkten Rousseau so tief, daß er beschloß, um seinen Feinden den Mund zu schließen, eine neue Musik zu schreiben. So wurde denn in der Tat der *Devin du village* 1779 mit einer neuen Ouverture und 6 neuen Gesängen in der Oper aufgeführt[3], das Publikum forderte aber stürmisch die alte Fassung zurück. Mit der populär gewordenen Musik hielt sich das Werk dann noch fast ein halbes Jahrhundert auf der Bühne und erlebte mehr als 400 Aufführungen. Uns erscheint es fast unglaublich, wenn wir lesen, daß das »*Journal de Paris*« von 1777, also mehr als 20 Jahre nach der ersten Aufführung und aus einer Zeit, als Gluck's Opern *Iphigenie in Aulis* und der *Orpheus* bereits aufgeführt worden waren, noch spaltenlange Berichte über den *Devin* bringt. Der Berichterstatter sagt unter anderm: »daß der Devin noch jeden Abend eine Fülle von neuen Zuhörern heranzieht und daß man die Schönheiten dieses Werkes nicht beschreiben könne, sondern daß man sie hören müsse«[4]. Der *Devin* wurde häufig in demselben Jahr mit *Armide* von

1) Siehe auch Friedländer, Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert, Band I, Seite XXXVI.

2) Arthur Pougin, a. a. O., *Eclaircissemens donnés à l'auteur du Journal encyclopédique sur la musique du devin du village par le sieur de* Marignan, *comédien* Paris, Vve Duchesne, 1781, in 8°.

3) *Les six nouveaux airs du devin du village*, Paris 1779.

4) *Journal de Paris* 1777 (Paris, Bibl. Nat.), Nr. 41, 10. *février*.

Le devin du village attire tous les jours à ce spectacle un concours plus nombreux. Nous n'entendrons point de détailler les beautés de cet ouvrage; il faudrait le copier, mais nous pensons, qu'il ne sera pas inutile de hazarder quelques réflexions sur ce que l'effet, qu'il produit dans ce moment, est peut être plus vif, qu'il ne l'a jamais été!

Le plus grand nombre des spectateurs s'imagine, que le succès de cet opéra n'est qu'une suite de celui, qu'il obtint dans sa nouveauté et l'effet unique de l'agrément du chant et de la naïveté des paroles. Mais si l'on veut faire attention à la différence des circonstances, à la révolution, qui s'est opérée dans les esprits relativement à la musique appliquée aux pièces de théâtre, on se convaincra facilement que si ce chef-d'œuvre malgré le nombre prodigieux de ses représentations! conserve aujourd'hui tout le piquant de la nouveauté, c'est qu'il est généralement mieux senti …

Mr. Rousseau savait en composant son ouvrage, mais ses spectateurs l'ignoraient

Gluck an einem Abend gegeben und beide Werke miteinander verglichen, fast immer trägt der *Devin* in den Besprechungen den Sieg davon[1]). Das sehr beliebte Intermezzo wurde auch häufig von Sängern als Debut gewählt, so noch 1833 von dem später berühmten Nourit père. Für diese Aufführung waren neue Rezitative und eine neue Instrumentation durch Lefèbre, den Bibliothekar der Oper hinzukomponiert worden. In dieser Gestalt hörte Rossini den *Devin* noch 1829. Berlioz, bekanntlich kein Freund der französischen Singspiele, berichtet in seinen *Mémoires* über die Aufführung mit dem sogenannten Perrücken-Skandal, in der aus dem Publikum eine riesige, weiß gepuderte Perrücke der Colette zu Füßen geworfen wurde, um das Veraltete des Stückes zu zeigen, im Vergleich zu der großen Wandlung, die sich auf musikalischem Gebiete inzwischen vollzogen hatte. Einmal wird noch von einer Darstellung in der Comédie française im Jahre 1838 berichtet, dann von einer interessanten Aufführung mit *Athalie* von Racine zusammen, in der in Paris unbekannte Chöre von Boieldieu gesungen wurden und der berühmte Sänger Roger den Colin spielte. Im Jahre 1864 erschien der *Devin* wieder neu instrumentiert auf einem Vaudeville-Theater in Paris und erlebte schließlich noch in unserer Zeit (1890) einige Aufführungen, bei welchen eine junge, reizende Künstlerin die Colette darstellte[2]). Außerhalb Frankreichs erwarb sich der *Devin* sehr schnell Freunde. Goethe, damals noch ein Knabe, sah ihn gegen Ende des siebenjährigen Krieges in Frankfurt am Main und vergaß den Eindruck nicht, den Text und Musik auf ihn machte. Noch im Jahre 1781 ließ er sich von seiner Mutter ein Exemplar des *Devin* nach Weimar schicken[3]). Charles

encore, que la musique est une langue, qu'elle est susceptible de donner aux passions leurs différens actions, que si pour le concert le compositeur peut à son gré prodiguer toutes les richesses de l'art et faire briller dans une ariette détachée le gosier du chanteur, il perd cette liberté dans la composition d'une pièce de théâtre, qu'il est obligé de donner à ses personnages un style différent et qui leur soit propre, que de prêter à l'un, celui d'un autre ferait sur des oreilles exercées le même effet, que produirait en littérature sur l'homme de goût le style trop fleuri dans une églogue ou des maximes et des épigrammes dans une tragédie. On fait aujourd'hui, que la musique d'une pièce de théâtre doit être une et que les convenances y peuvent et doivent être observées avec autant de sévérité que dans le poème le mieux fait: «Iphigénie inquiette sur la constance d'Achille et Colette sur celle de Colin ne doivent pas, pour ainsi dire, verser les mêmes larmes. On remarque avec plaisir, que les pleurs, que fait verser Colette lorsque, livrée à elle-même, elle se plaint de l'infidélité de son amant, ne ressemblent point à ceux qu'elle arrache, lorsqu'elle est forcée de se rappeler les sacrifices qu'elle a faits pour lui rester fidèle.» e. et.

1) *Journal de Paris* 1777, Nr. 56.

2) Vergleiche Arthur Pougin in der *Rivista musicale* 1895, II. Band, Seite 244 und in *J.-J. Rousseau musicien* 1901, Paris, Seite 91 über die Aufführungen des *Devin* in Paris.

3) Goethe's Werke XX, Seite 85 und 306.

Burney, der englische Musik-Historiker, benutzte schon 1760 die Musik Rousseau's zu einer Übersetzung, *The running man*, die am Drury Lane-Theater auch viel Beifall erntete[1]. Graf Durazzo, der Direktor der Schauspiele in Wien, durch seinen interessanten Briefwechsel mit dem Dichter Favart bekannt, bat Rousseau in demselben Jahre, freilich ohne Erfolg, um die Erlaubnis, das Intermezzo aufführen zu dürfen[2]. Im Jahre 1781 ist der *Devin* von dem Freunde Lessing's Mylius[3], und 1819 noch einmal von Dielitz in deutscher Übersetzung herausgegeben worden[4]. Leider konnte ich diese Bearbeitungen nicht ermitteln. In der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom 18. Dezember 1820 berichtet Louis Spohr in seinen »Briefen aus Paris«:

»Am Abend unserer Ankunft führte uns Kreutzer in die große Oper, wo man ein Ballet mit lieblicher, charakteristischer Musik von ihm, *Le carneval de Venise*, spielte. Vor dem Ballet wurde *Le devin du village*, Text und Musik von Rousseau gegeben. Soll man es loben oder tadeln, daß die Franzosen neben dem vielen Vorzüglichen, wodurch ihr Opernrepertoire in den letzten 20 Jahren bereichert worden ist, noch immer die allerältesten Sachen geben und ist es wohl ein Zeichen eines fortgeschrittenen, ausgebildeten Kunstgeschmacks, wenn man sie die ältesten Opern von Grétry in ihrer harmonischen Armuth und Incorrectheit mit eben dem Enthusiasmus oder wohl noch größerem aufnehmen sieht, als die Meisterwerke von Cherubini und Méhul? Mir scheint das nicht so. Wie lange ist es nicht schon her, daß die Opern von Hiller und Dittersdorff und andern jener Zeit vom Repertoire verschwunden sind, obgleich diese ihrem inneren musikalischen Werthe nach den meisten Grétry'schen vorzuziehen sind. Freilich ist es auf der andern Seite wieder sehr niederschlagend, daß bei uns nur das Neue, an sich noch so Fade und Incorrecte, Eingang findet und manches vortreffliche Ältere darüber zurückgelegt und vergessen wird[5].«

Dieselbe Zeitung bringt aus dem Jahre 1811[6] in den »Briefen über Musik« aus Kassel:

»Eine zwar nicht in Hinsicht ihres musikalischen Werthes aber in Hinsicht ihres Autors, ihrer Zeitepoche und der damit verbundenen Erinnerungen höchst interessante Erscheinung auf dem hiesigen Theater war uns vor Kurzem »le devin du village«. Es ist eine Reliquie, die freilich keinen Wert in

---

1) *Grand encyclopaedie.* Im »*Dictionary of national Biography*« unter Burney: »*On his return at Garrick's suggestion he adapted Rousseau's opera »Le devin du village« which was produced at Drury Lane in 1766 21 nov. as 'the coming man' without however achieving any great success.*«

2) Streckeisen-Moulton, *J.-J. Rousseau ses amis et ses ennemis* I, 194.

3) Alb. Jansen, J.-J. Rousseau als Musiker. Seite 183.

4) *Der Dorfwahrsager*, ein Nachspiel mit Gesang und Tanz. Text und Musik von Jean-J. Rousseau. Zur beibehaltenen Musik metrisch bearbeitet und mit den Melodien herausgegeben von Carl Dielitz. Berlin, bei Oehmigke, 1820.

5) Allgemeine musikalische Zeitung. Band XXIII, Seite 141.

6) Allgemeine musikalische Zeitung. Band XIII.

sich, sondern nur in der Canonisation des Heiligen hat, aber denn doch als ein memento an den originellen Philosophen gewiß interessant ist.« [1])

Als Gluck das Singspiel in Paris hörte, soll er zu seinem Schüler Salieri gesagt haben, »wir hätten es anders gemacht, aber wir würden Unrecht gehabt haben«[2]), und Grétry rühmt das Volkstümliche in Rousseau's Werk, wenn er auch erkennt, daß Rousseau's Begabung für einen komplizierteren Gegenstand mit leidenschaftlichen und moralisch bedeutsamen Charakteren nicht ausgereicht haben würde[3]).

Trotz der begeisterten Aufnahme des *Devin* als erstes Intermezzo in französischer Sprache dauerte der Kampf der Bouffons fort. Obgleich sein Werk gerade an der Oper aufgeführt wurde, schrieb Rousseau zunächst ein kleines geistreiches Pamphlet, eine beißende Kritik des Orchesters[4]). Den stärksten Angriff brachte aber seine berühmte Schrift »*Lettre sur la musique française*«, in welcher Rousseau seine Vorliebe für die italienische Musik bis auf das Kleinste zu begründen versucht. Er schließt: »So glaube ich gezeigt zu haben, daß es in der französischen Musik weder Rhythmus, noch Zeitmaß, noch Melodie gibt, weil die Sprache dem widerstrebt, daß der französische Gesang nur ein beständiges Gekläffe und unerträglich für jedes nicht voreingenommene Ohr ist, daß die französischen Arien keine Arien, die Rezitative keine Rezitative sind. Daraus folgere ich, daß die Franzosen keine Musik haben und keine haben können, oder daß es, wenn sie jemals eine haben werden, desto schlimmer für sie sein wird[5]).« — Man kann sich die berechtigte Erregung denken, welche der Veröffentlichung der Schrift folgte, die bei Rousseau nur als ein erneuter Angriff auf die Anhänger Rameau's und Lully's verständlich ist[6]). Inmitten der Künstler, der Gelehrten und im Publikum erhob sich ein wahrer Sturm. Mitglieder des Pariser Orchesters, das sich für das erste der Welt hielt, hängten ein Exemplar der »*Lettre sur la musique*« in der Oper auf, um »also einen Rächer des Vaterlandes zu erwecken«, wie der Berliner Marpurg in seinen »Kritischen Beiträgen« [7]) sarkastisch berichtet. Feierlich wurde Rousseau im Bilde verbrannt. »Das ist mir eine wahre Er-

1) Über eine Aufführung des *Devin* in Hamburg siehe »Unterhaltungen« 1769, II. Band, Seite 268. Über eine in Straßburg ist zu vergleichen »Musikalische Realzeitung« 1789, S. 293.

2) Alb. Jansen, J.-J. Rousseau als Musiker, Seite 182.

3) M. Grétry, *Mémoires ou Essays sur la musique*, tome I, Seite 276.

4) *Lettre d'un symphoniste de l'académie royale de musique à ses camarades d'orchestre.* 1753 in Amsterdam, 1754 in Paris erschienen (Alb. Jansen, a. a. O., S. 199).

5) *Lettre sur la musique française. Par J.-J.* Rousseau. *Sunt verba et voces praetereaque nihil.* 1753.

6) *Correspondance littéraire de Grimm, décembre* 1753. Tome II, Seite 307.

7) Marpurg, Historisch-kritische Beiträge I, Seite 160 und folgende.

lösung, denn gefoltert haben sie mich mit ihren Instrumenten nun schon lange genug«, sagte er, als er von diesem Autodafé hörte[1]. Tiefer traf ihn seine Zurückweisung als Besucher der Oper bei den Aufführungen seines eigenen Werkes, die trotz der persönlichen Angriffe auf den Dichter und Komponisten übrigens ihren ungestörten Fortgang nahmen.

In demselben Jahre, 1753, erschien schon auf dem Théâtre aux Italiens eine Parodie des Devin »*Les amours de Bastien et de Bastienne*[2])« von Harny[3]) und Madame Favart verfaßt, der beliebtesten Sängerin und Schauspielerin ihrer Zeit, die gerade durch die Rolle der Bastienne ihren Ruf begründete. Unter Parodie verstand man in Frankreich damals eigentlich nicht immer das, was wir heute darunter verstehen. Die Parodie war keine Verspottung des Originals, sondern brachte in Anlehnung an dasselbe zu beliebten Melodien oft ähnliche, auch humoristische Texte, zuweilen sogar mit Anspielungen auf Tages-Ereignisse. Aus den Parodien entwickelten sich die französischen »Revuen«, die noch jetzt in Paris sehr beliebt sind und sich auch in Deutschland einzubürgern beginnen, sie enthalten meist eine humoristische Übersicht aller Tagesereignisse in Kunst, Wissenschaft und Politik. Diese finden sich in *Bastien et Bastienne* noch nicht; der Inhalt dieser Parodie bestand nur darin, daß die Landleute ganz realistisch dargestellt auftraten und auch in ihrem gewöhnlichen Dialekt sprachen und sangen. Die Musik war, wie immer, aus bekannten und beliebten Melodien zusammengesetzt. Madame Favart trug als Bastienne ein leinenes Kleid wie die wirklichen Bäuerinnen, ein goldenes Kreuz um den Hals, Holzpantoffeln, das Haar einfach aufgesteckt und die Arme frei; das war eine unerhörte Neuerung, über die sich die Kritik bei der ersten Aufführung wieder sehr erregte. Madame Favart entzückte aber ganz Paris durch die Feinheit und Ursprünglichkeit ihres Spiels. Der Maler Carlo van Loo malte sie als Bastienne, ein anderer verfertigte eine Gravure von ihr und der Abbé Voisenon verherrlichte sie in Versen, in denen er aussprach, daß weder Pinsel, noch Griffel, noch die Verse des Dichters im Stande wären, die Reize ihres Talentes zu schildern[4]. Bekannt ist, daß man der Demoiselle Steinbrecher, der Hauptvertreterin in den deutschen Singspielen keine größere Ehre erweisen konnte, als daß man sie die deutsche »Favart« nannte. Der Inhalt der Szenen der Parodie *Les amours de Bastien et de Bastienne* richtet sich nicht genau nach dem des *Devin*. Die Handlung ist dieselbe, aber die Ausdrucksweise der Personen, wie schon er-

1) *Correspondance littéraire etc.* par Grimm, II, Seite 312 und IX, Seite 9.

2) *Correspondance littéraire etc.* II, *novembre* 1754.

3) *Correspondance littéraire* IV, Seite 400 und 417.

4) *Correspondance littéraire, Tome II, novembre 1754* und *Mémoires et Correspondance littéraire dramatiques et anecdotiques de L. S.* Favart, Paris 1808.

wähnt, eine ganz andere. Es lag den Verfassern wohl hauptsächlich daran, durch den Konstrast zwischen Rousseau's Versen und den sehr einfachen Dialekt-Dialogen und Liedern eine heitere Wirkung hervorzubringen, und die Beliebtheit des Originals brachte es mit sich, daß auch die Parodie einen ungeheuren Zulauf hatte, worüber fast einstimmig berichtet wird[1]. Das Textbuch, das von einer Aufführung in Brüssel im November 1753 vorliegt[2], bietet eine Fülle von heiteren Szenen und drolligen Einfällen. Gleich die erste Arie der Bastienne *J'ai perdu mon ami* zu der damals beliebten Melodie *J'ai perdu mon âne* gesungen, muß im Vergleich zu Rousseau's sentimentalem *J'ai perdu tout mon bonheur* sehr lustig gewirkt haben. Der Text ist für jede der drei verschiedenen Personen sehr charakteristisch, geistreich und pikant gewählt, so daß man kaum begreift, wie Weißkern eine so plumpe, unschöne Bearbeitung für Mozart's *Bastien et Bastienne* daraus machen konnte. Solche Redensarten, wie die Worte Colas, des Zauberers: »Sei ruhig, dein geliebter Gegenstand ist garnicht untreu, er liebt nur den Aufputz«, sind in dem französischen Original garnicht zu finden[3]. Die Bearbeitung erinnert an viele der Textunterlagen zu den deutschen Singspielen und späteren Übersetzungen der opera comique, von Philidor, Monsigny und Grétry[4]. — Recht humoristisch ist die Figur des Zauberers aufgefaßt, der schon dadurch, daß er mit einem Dudelsack auf der Bühne erscheint, nichts Gewaltiges an sich hat. Bei der Hervorzauberung von Colette zieht er ein blaues Bibliothek-Buch aus der Tasche und murmelt mit höchstem Pathos Worte wie Manche, Planche, Salme, Palme, Vendre, Cendre, Mecre, Necre u. s. w. Die Idee der Einführung der Person des vermeintlichen Zauberers als Retter aus der Not oder Überbringer neuen Glückes war durch Rousseau's *Devin* sehr beliebt geworden. Sie fand in vielen Singspielen Nachahmung, in verschiedenen Texten von Anseaume, Poinsinet u. s. w., die von Philidor komponiert wurden und auch in dem Singspiel von Goethe *Erwin und Elmire*[5]. Über die Musik in *Bastien et Bastienne* ist zu berichten, daß sie, wie schon erwähnt, hauptsächlich aus bekannten Melodien zusammengesetzt war, von denen die beliebtesten 10 Nummern dem Textbuch als Anhang beigedruckt sind. Einen großen Teil der nicht

---

1) *Mercure de France, septembre* 1753, Seite 158; *janvier* 1754, Seite 159. — *Correspondance par* Grimm II, Seite 437.

2) *Les amours de Bastien et Bastienne. Parodie du Devin de village par Madame* Favart *et Mr.* Harny. *Représenté à Bruxelles dans le courant du mois de Novembre 1753 par les Comédiens Français sous les ordres de son Altesse Royale. Acteurs: Bastienne* Mr. Durancy, *Bastien* Mlle Destrel, *Colas* Mlle Durancy, *Paysans, Paysannes.* (Aus der Bibliothek der Snoeck'schen Instrumenten-Sammlung).

3) Siehe auch O. Jahn, W. A. Mozart, Band I, Seite 120.

4) *Le soldat magicien, Le sorcier etc.*

5) *Erwin und Elmire*, ein Singspiel. 2. Aufzug, 8. und 9. Auftritt.

dort verzeichneten Melodien sind in der über 2000 Nummern enthaltenden Sammlung »*la clé du caveau*« zu finden[1]), so daß man sich ein ziemlich einheitliches Bild von dem Text und der Musik der Parodie machen kann. Eine handschriftliche Partitur befindet sich auf der Bibliothek in Wolfenbüttel. Nur Geigen und Baß, ganz vereinzelt Flöten und Oboen bilden die einfache instrumentale Begleitung. Es ist erwähnenswert, daß auch eine Melodie aus dem *Devin du village*[2]) (in der Partitur zwei Melodien und eine aus *Titon et l'aurore*, der damals sehr beliebten Oper von Mondonville eingefügt ist. Die Aufführung dieses Werkes von Mondonville fiel ungefähr mit der von Rousseau's *Devin* zusammen und wurde von den Freunden der französischen Musik den italienischen Intermezzi als Meisterwerk gegenüber gestellt. Den Schluß der Parodie bildete, ebenso wie im *Devin*, ein Vaudeville, ein von den 3 handelnden Personen einzeln vorgetragenes Strophenlied, dessen Refrain im Chor gesungen wurde. Später, als sich das nationale französische Singspiel, das heißt die wirkliche *opéra comique* mit gesprochenem Dialog durch Philidor, Monsigny und Duni aus diesen Intermezzi und Parodien entwickelte, wurde das Vaudeville nach und nach zu einem richtigen Ensemble, schließlich zu einem Finale, wie wir es bei Mozart finden. Auch das Vaudeville aus *Bastien et Bastienne*[3]) war in der Zeit seines Entstehens sehr populär, und man legte der Melodie auch noch andere beliebte Texte unter[4]).

---

1) *La clé du caveau. A l'usage de tous les Chansonniers Français, etc. Troisième édition. A Paris chez Janet et Cotelle.*

2) *Chansons choisies avec les airs notés, à Genève* 1782, Tome III. Seite 152. *Romance de Bastien et Bastienne.* Siehe Anhang VI. *Air: Dans ma cabane obscure.*

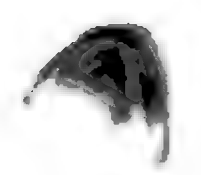
«Plus matin, que l'aurore
Dans nos vallons j'étois
Bien après l'soir encore
Dans nos vallons j'restois;
Le travail et la peine
Tout ça n'me faisait rien
Hélas, c'est que Bastien
Était avec Bastiene.»

(Madame Favart.

3) *La clé du caveau*, Nr. 384. Seite 190. *Air du vaudeville de Bastien et Bastienne.*

Mes enfans, après la pluie
On voit venir le beau temps
Rendez grâce à ma magie.
A la fin vous v'là contens.
Allons, mariez-vous,
Votre noce est déjà prête;
Allons, mariez-vous,
De la fête
Il s'rons tous.

4) Die Partitur weicht an einigen Stellen von dem Textbuch ab. So schließt sie



Die beiden Urbilder von Mozart's Jugend-Oper *Bastien und Bastienne* dürften, außer dem Anteil durch den Zusammenhang mit Mozart, auch eigenes Interesse für sich in Anspruch nehmen. Das Intermezzo *Le devin du village* wird immer einen größeren historischen Wert behalten, nicht nur als Dichtung und Komposition des Philosophen Rousseau. Ein jeder, der sich eingehender mit dem französischen und deutschen Singspiel beschäftigt, wird Rousseau's Intermezzo in seine Betrachtungen hineinziehen müssen[1].

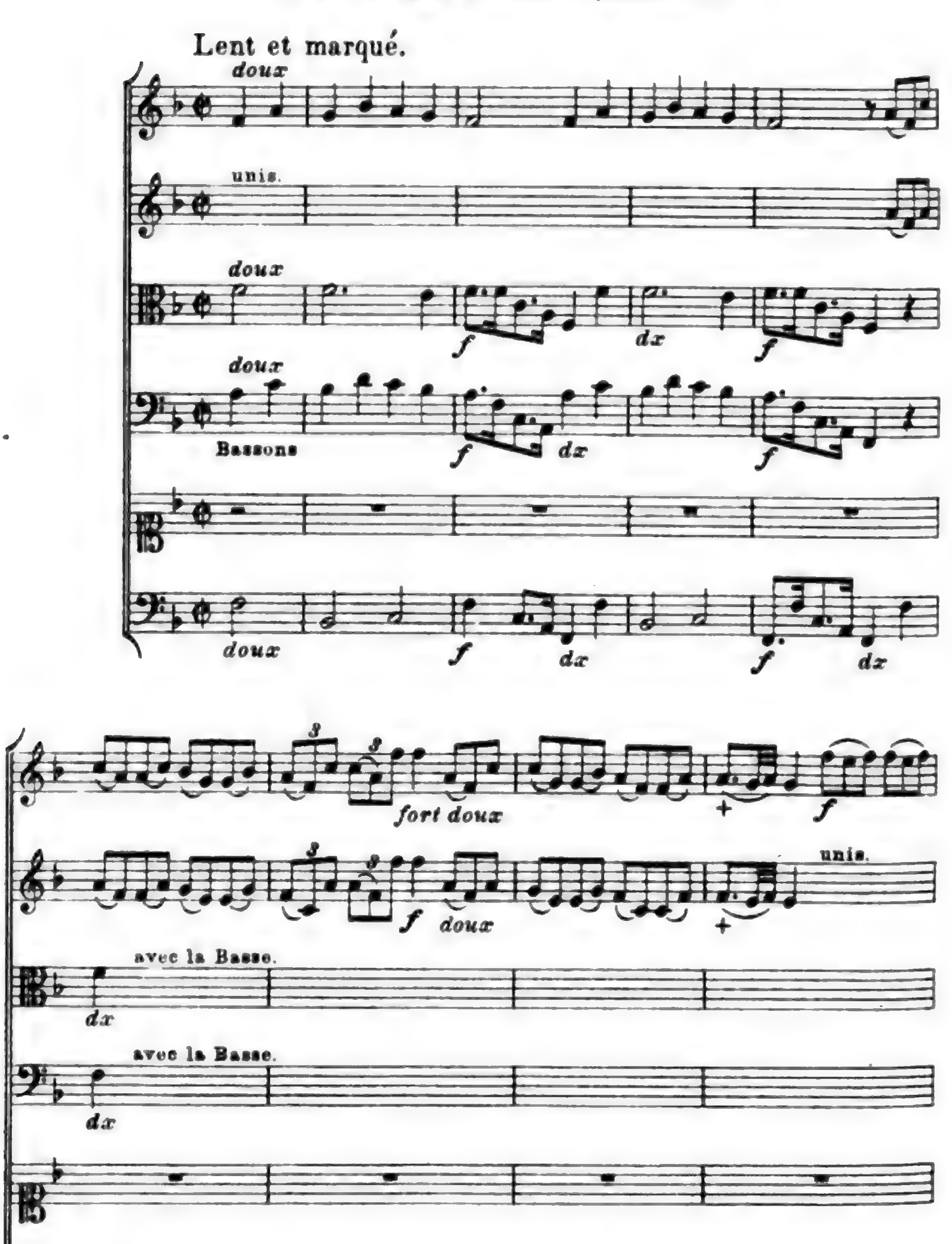
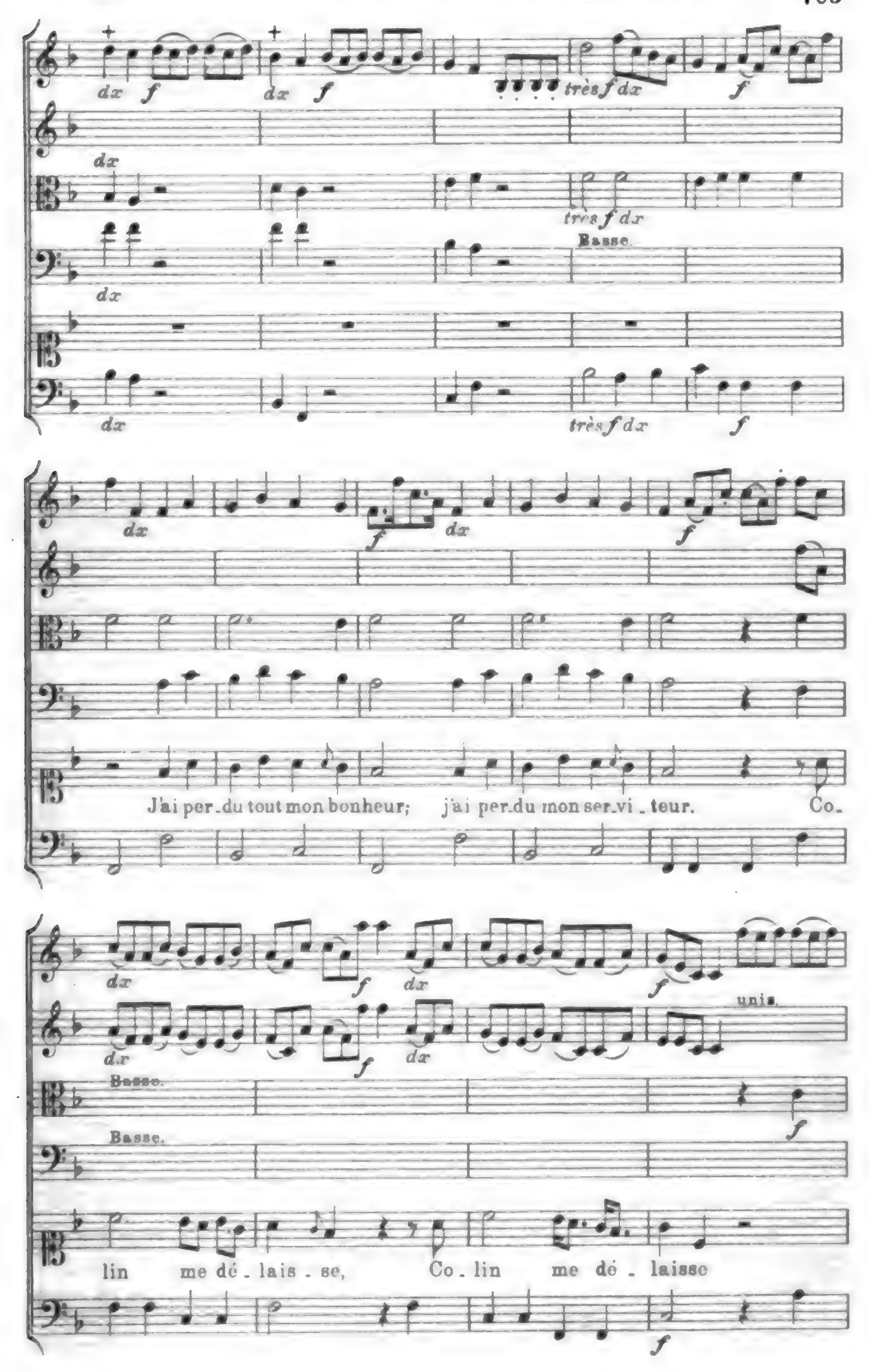
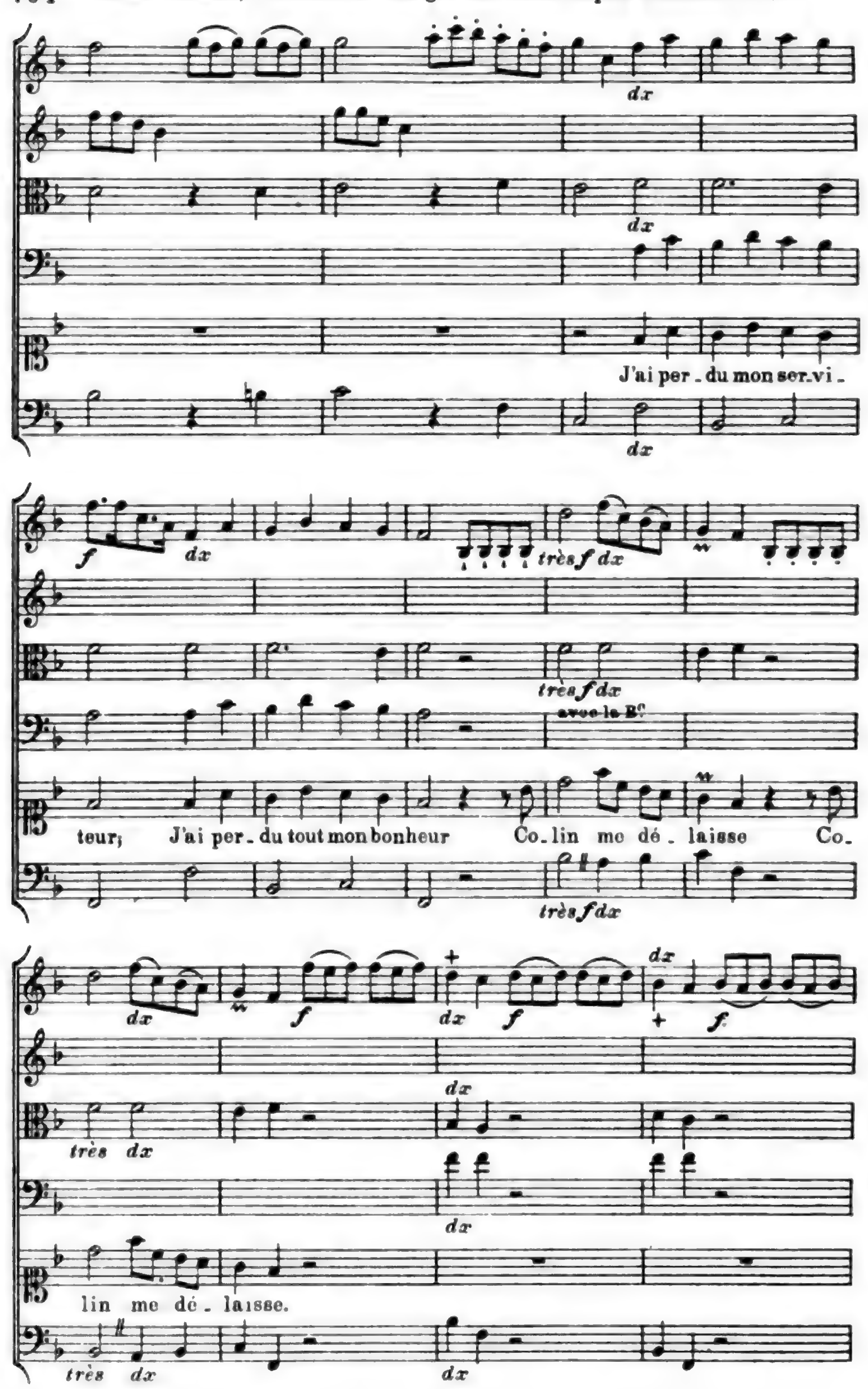
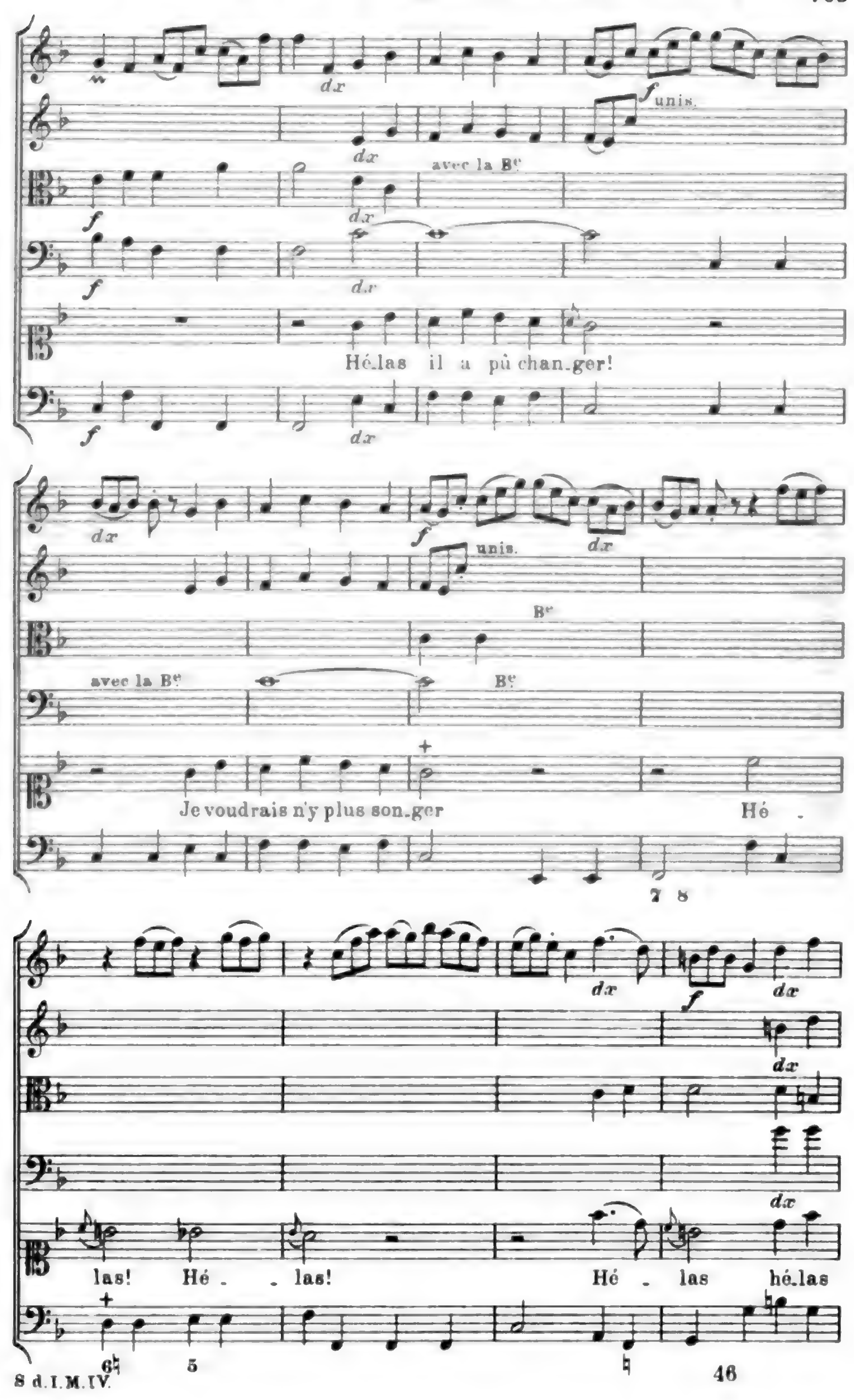
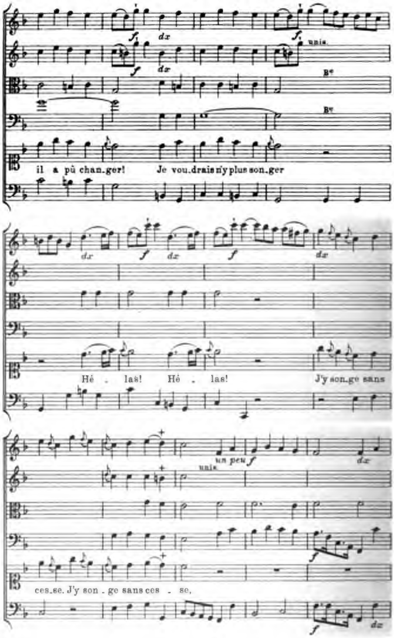
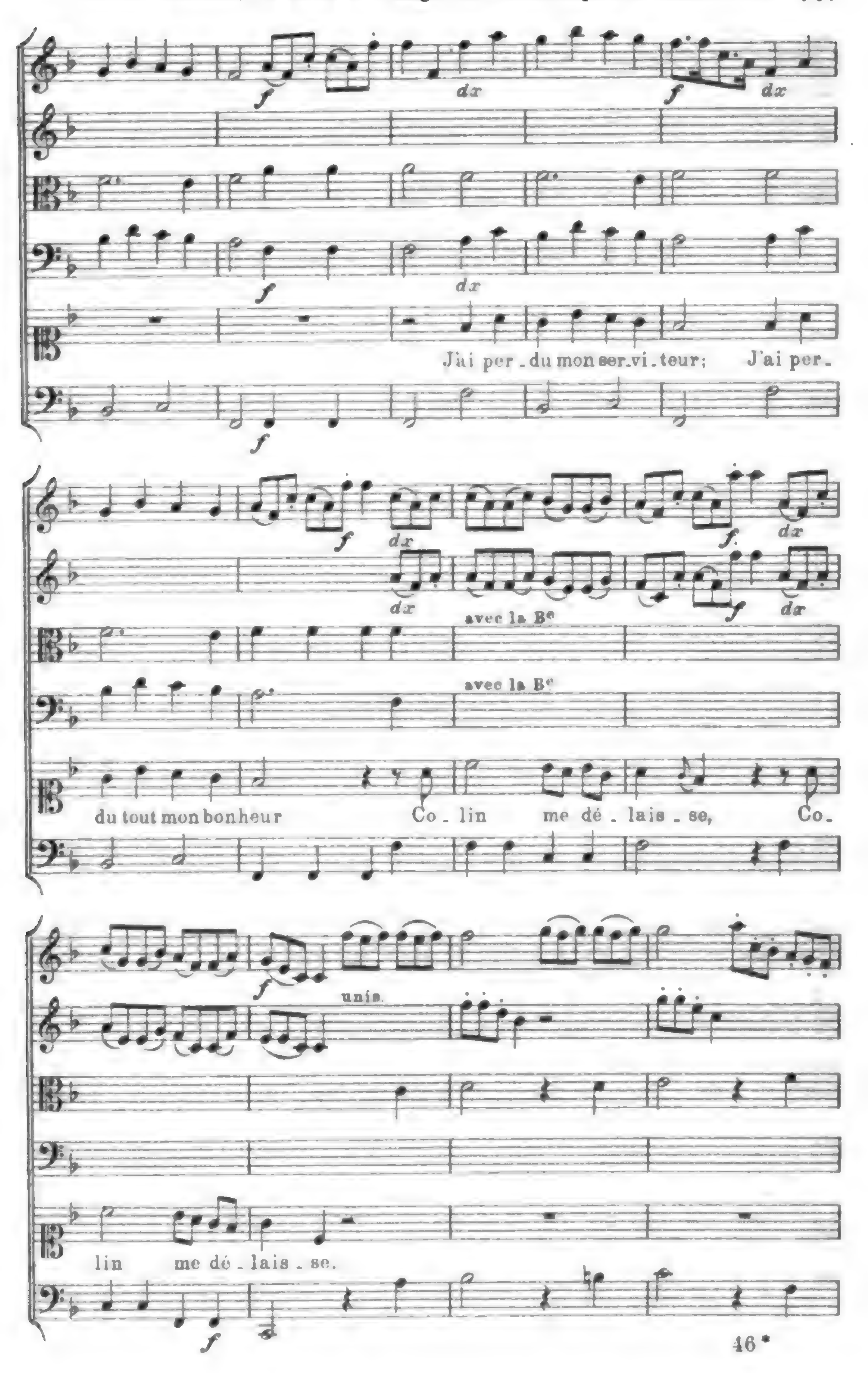
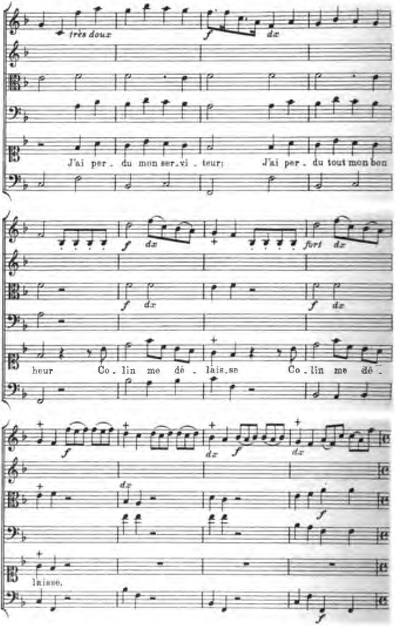
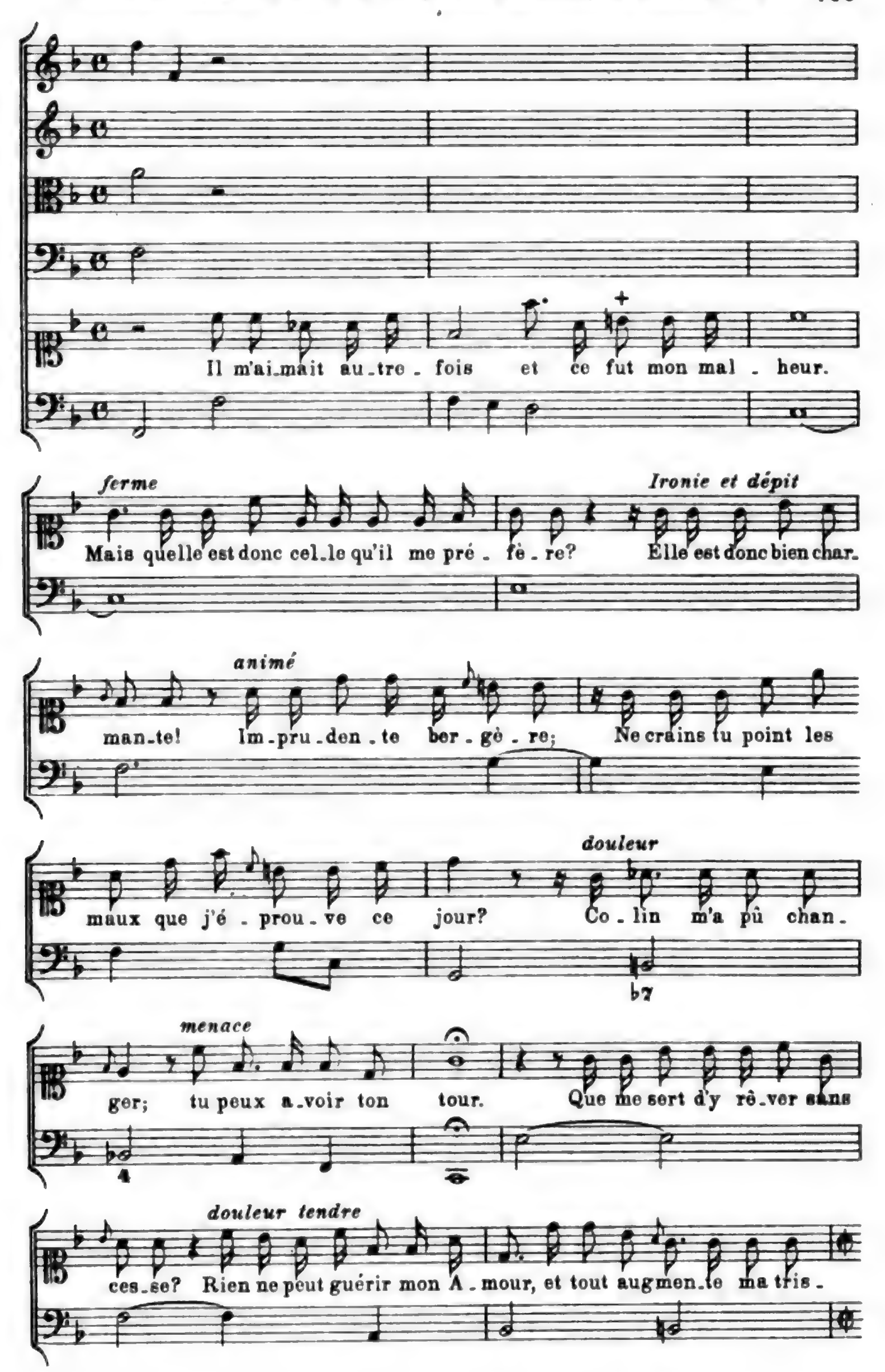
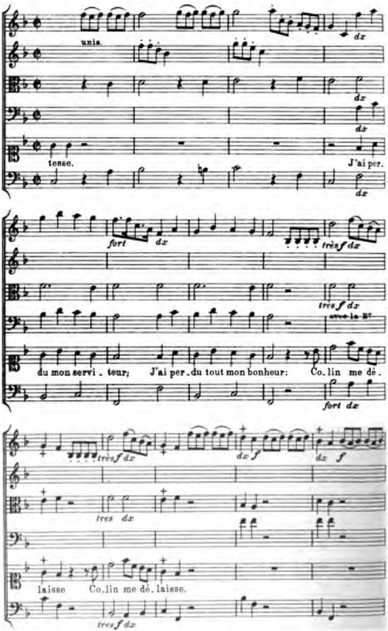
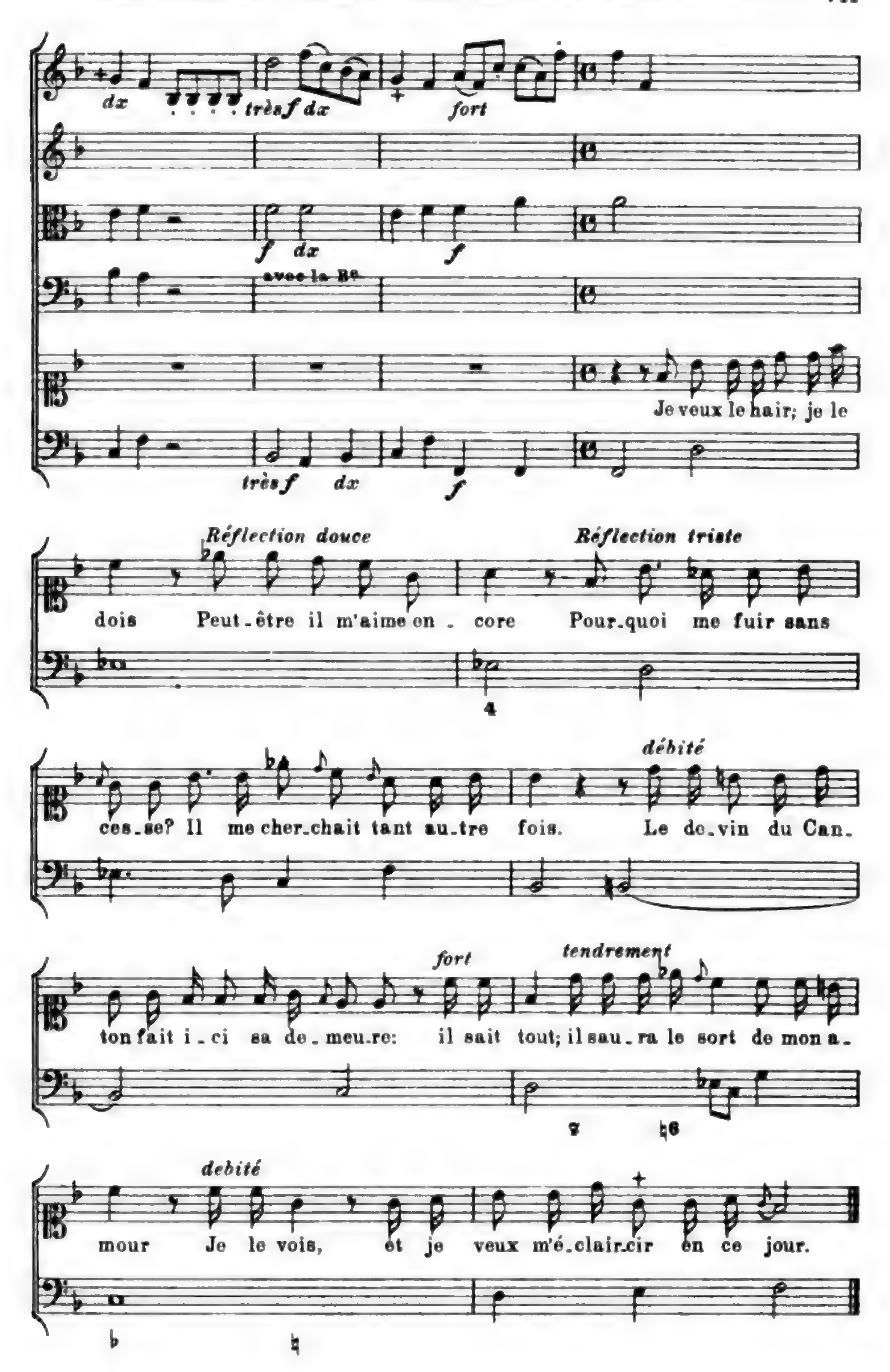
---

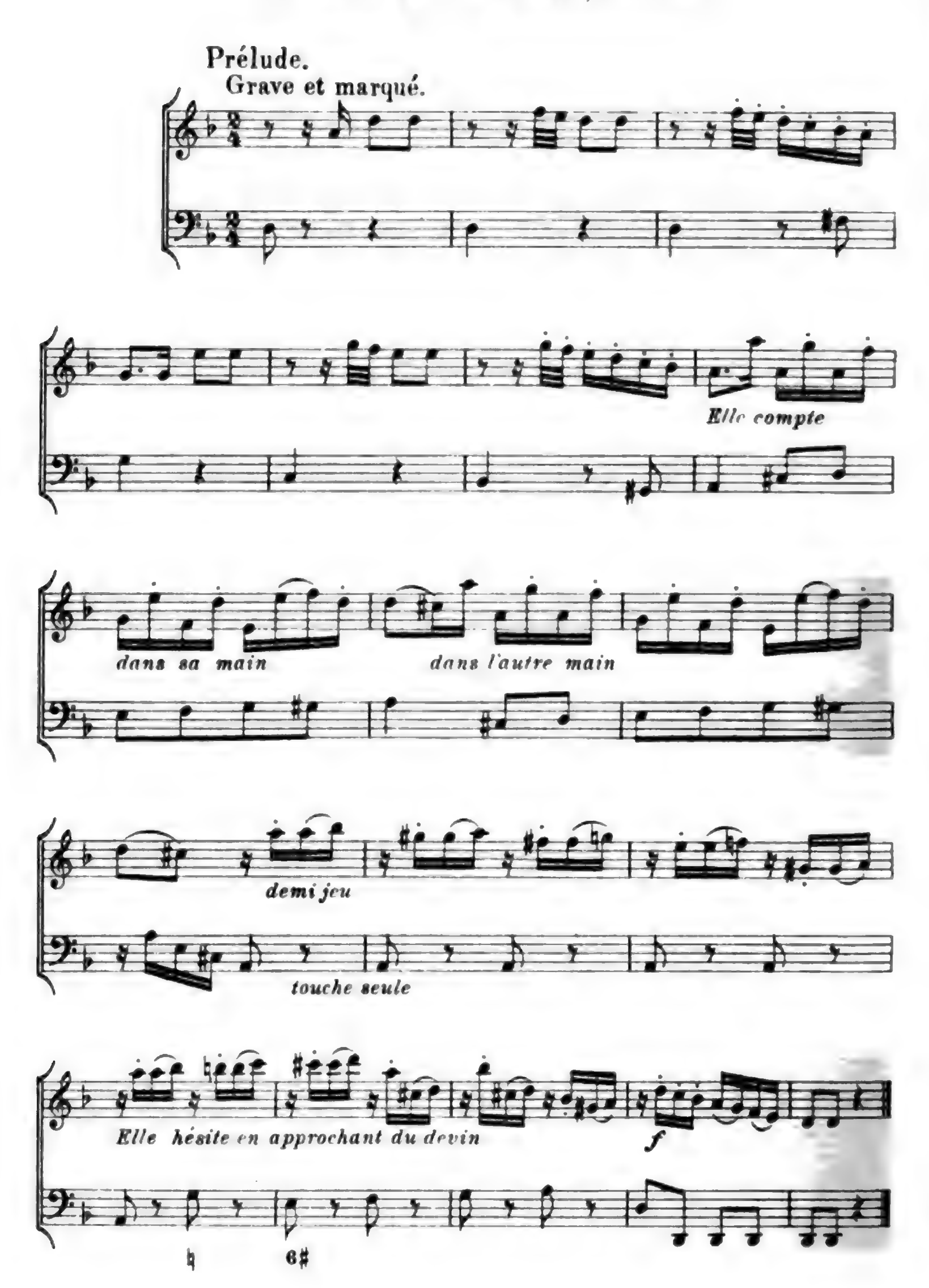
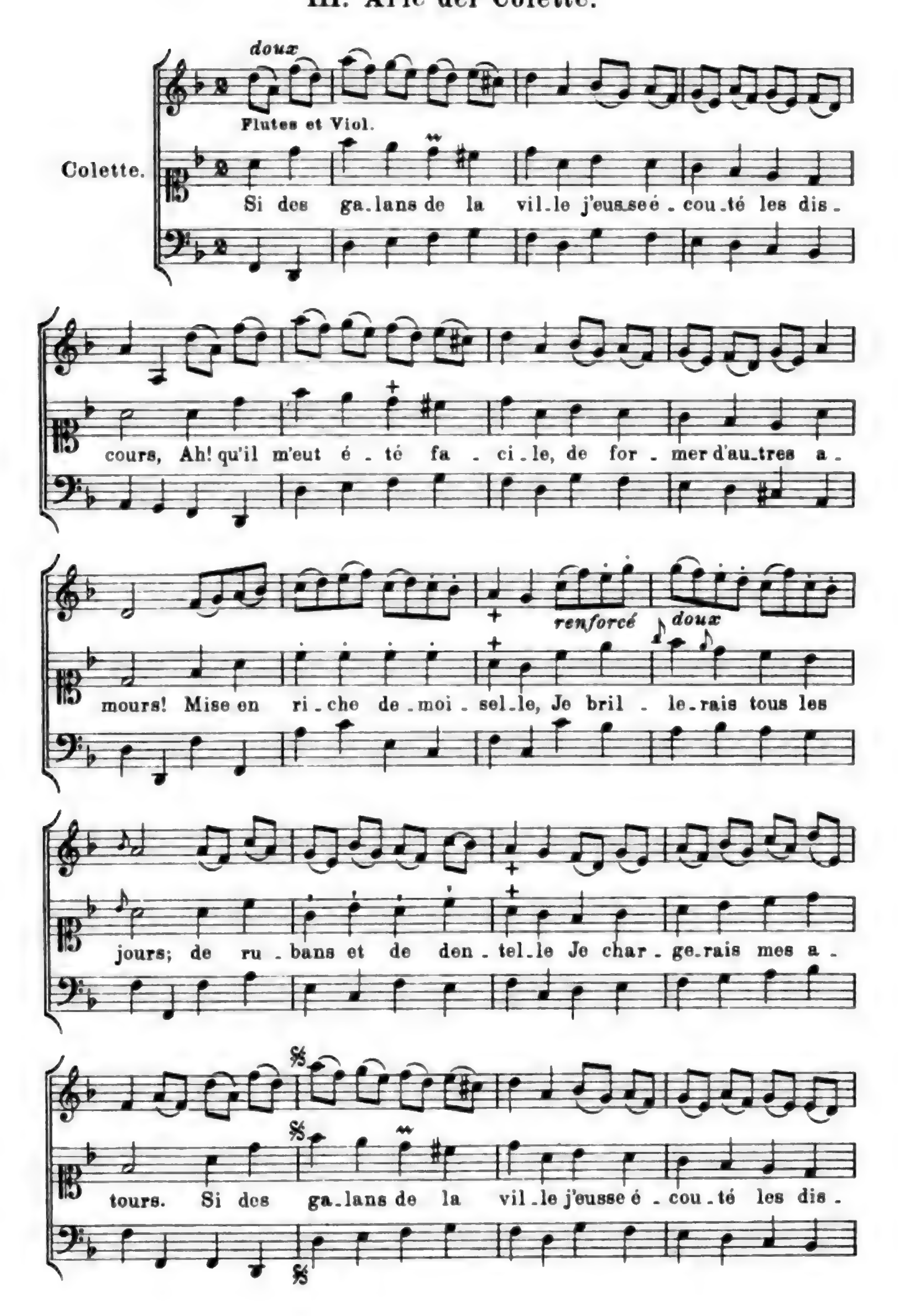
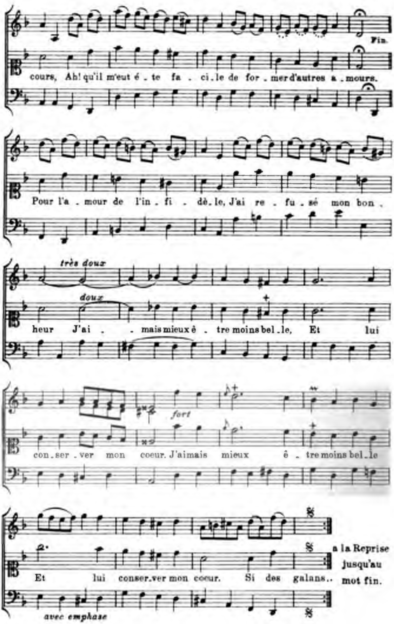
nicht mit dem Vaudeville, sondern mit einer Art Wechselgesang zwischen Bastien und Bastienne, der sich schließlich zu einem kleinen Duett gestaltet. Dem Duett folgt eine Art Tanzlied mit Refrain, die *ronde bastienne*. Die Worte zu diesem sechsstrophigen Liede fehlen in der Partitur, sind aber dem Textbuche beigegeben.

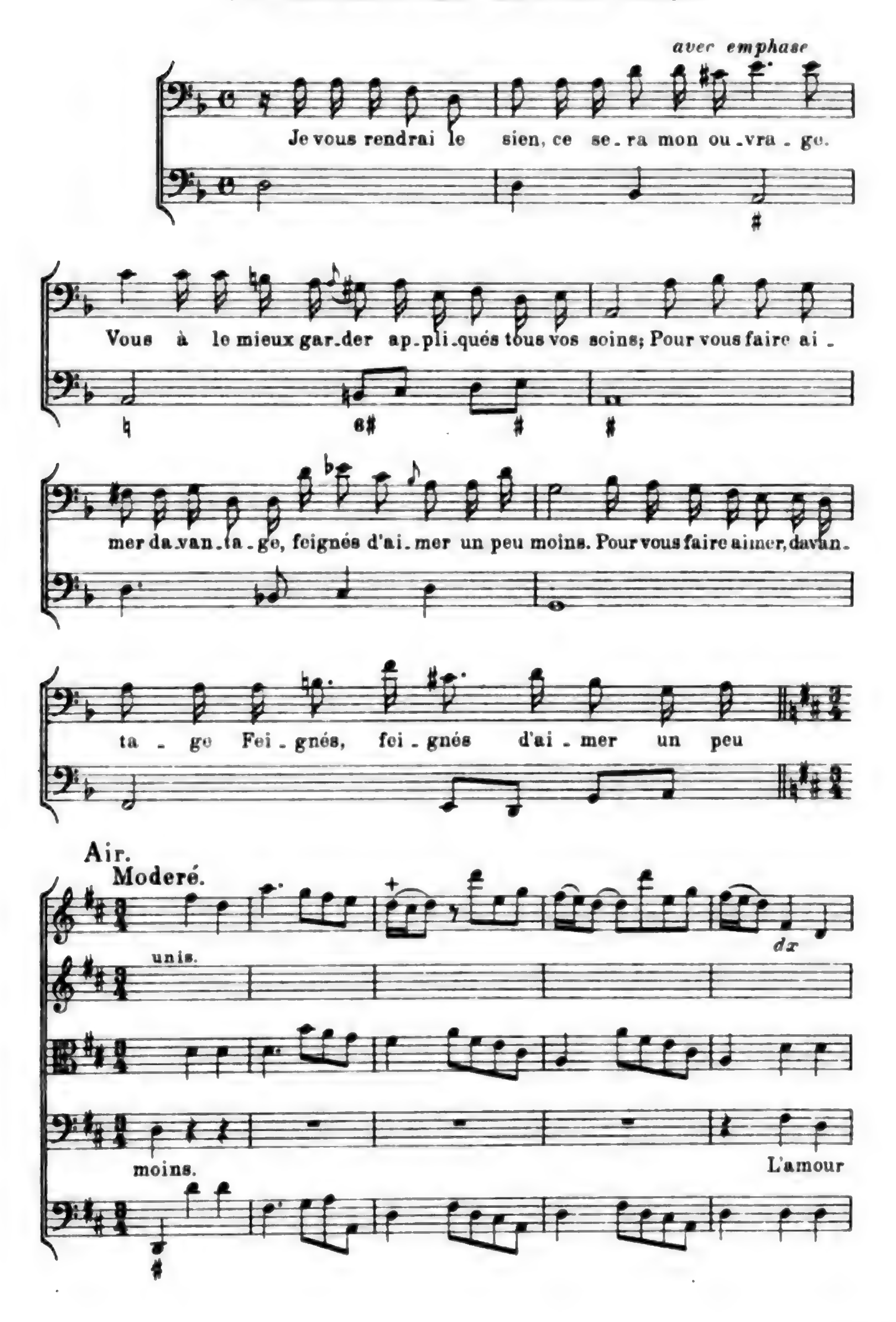
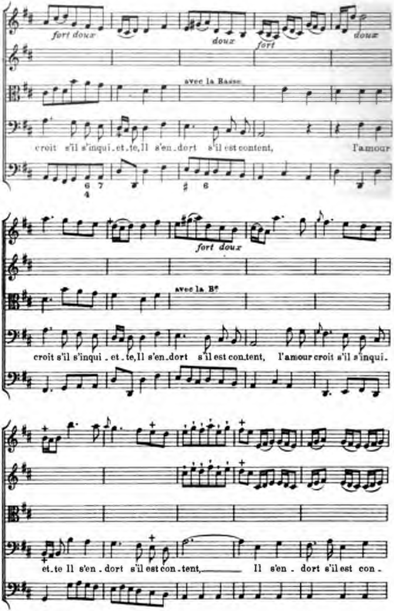
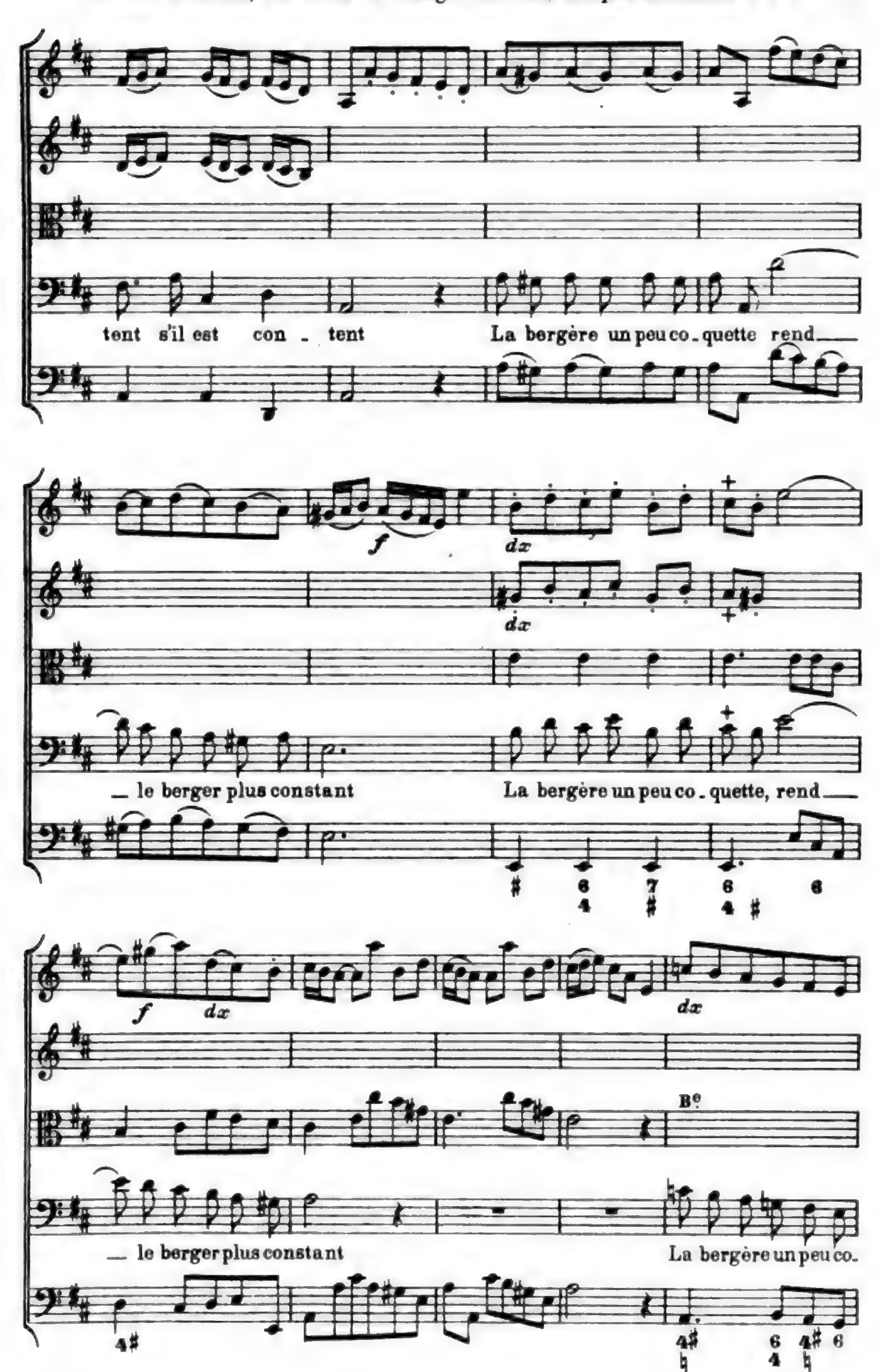
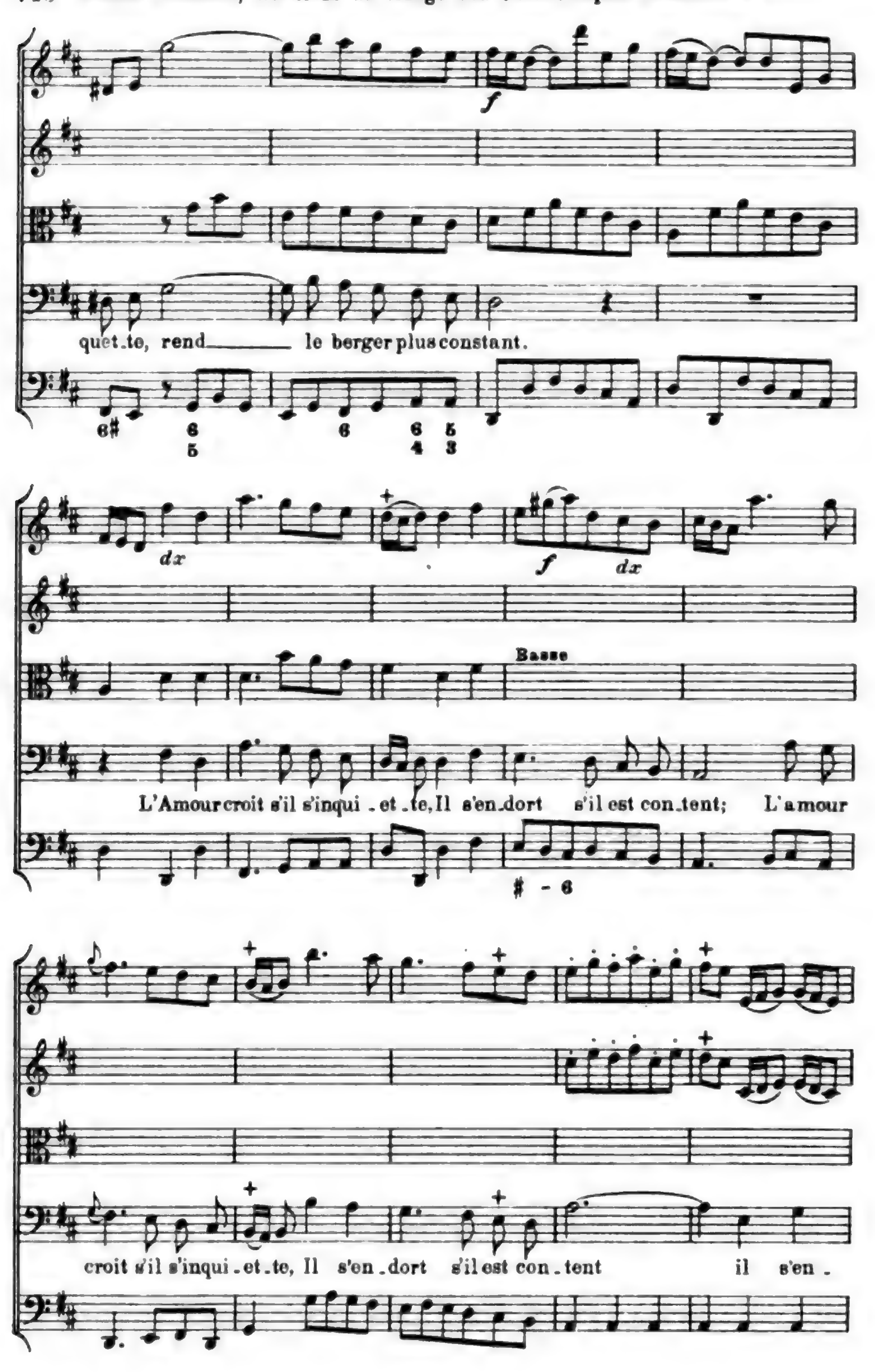
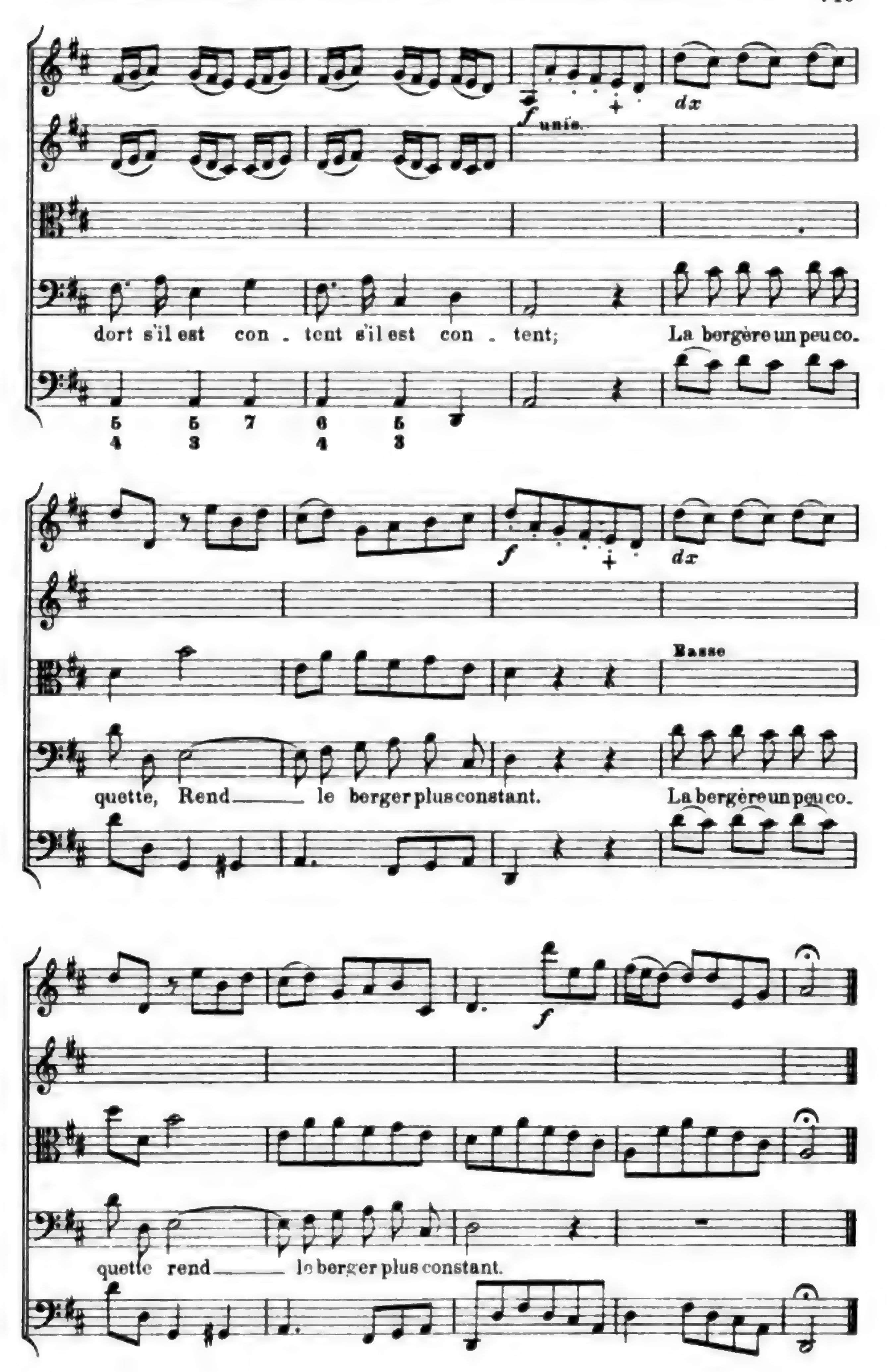
1) Zur Erklärung der in den Beilagen vorkommenden Verzierungszeichen siehe Rousseau's *Dictionnaire de musique* 1767, Artikel *agrémens*. Vergleiche auch Edward Dannreuther, *Musical ornamentation*, 2 Bände, 1893/1895.

Digitized by Google

Beispiele aus J. J. Rousseau, Le devin du village.

I. Arie der Colette (Scène Ire).

dx
f
très f dx
Basse.
unis.
J'ai per_du tout mon bonheur; j'ai per_du mon ser_vi _ teur. Co_
lin me dé _ lais _ se, Co _ lin me dé _ laisse

dx
J'ai per - du mon ser-vi -
dx
f
dx
très f dx
très f dx
avec la B.
teur; J'ai per - du tout mon bonheur Co - lin me dé - laisse Co -
très f dx
dx
f
dx
f
dx
+
f
très dx
dx
lin me dé - laisse.
très dx
dx

dx
f unis.
avec la Be
f
Hé.las il a pû chan.ger!
unis.
Be
avec la Be
Je voudrais n'y plus son.ger
Hé .
las! Hé . . las!
Hé . las hé.las

Digitized by Google

f
dx
f
dx
f
dx
J'ai per - du mon ser-vi - teur; J'ai per -
f
f
dx
f
dx
dx
avec la Be
f
dx
avec la Be
du tout mon bonheur Co - lin me dé - lais - se, Co -
f
unis
lin me dé - lais - se.
f

Digitized by Google

Il m'ai_mait au_tre - fois et ce fut mon mal - heur.
ferme
Ironie et dépit
Mais quelle est donc cel_le qu'il me pré - fè - re? Elle est donc bien char-
animé
man_te! Im-pru_den - te ber - gè - re; Ne crains tu point les
douleur
maux que j'é - prou - ve ce jour? Co - lin m'a pû chan-
b7
menace
ger; tu peux a_voir ton tour. Que me sert d'y rê_ver sans
4
douleur tendre
ces_se? Rien ne peut guérir mon A - mour, et tout augmen_te ma tris -

Digitized by Google

dx
très f dx
fort
f dx
f
avec la B^e
Je veux le hair; je le
très f
dx
f
Réflection douce
Réflection triste
dois Peut-être il m'aime en-core Pour-quoi me fuir sans
4
ces-se? Il me cher-chait tant au-tre fois.
débité
Le de-vin du Can-
fort
tendrement
ton fait i-ci sa de-meu-re: il sait tout; il sau-ra le sort de mon a-
7
♮6
debité
mour Je le vois, et je veux m'é-clair-cir en ce jour.

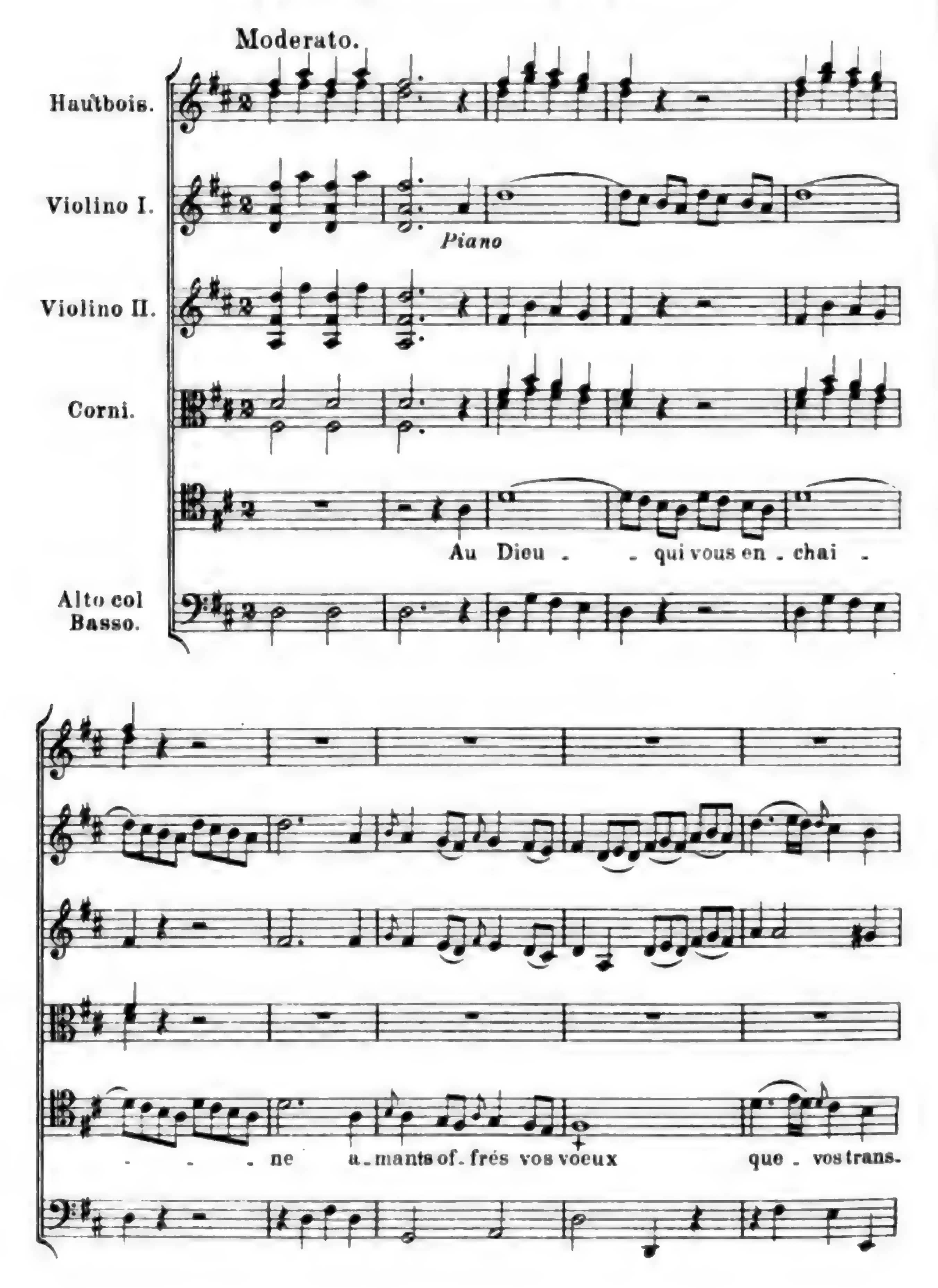
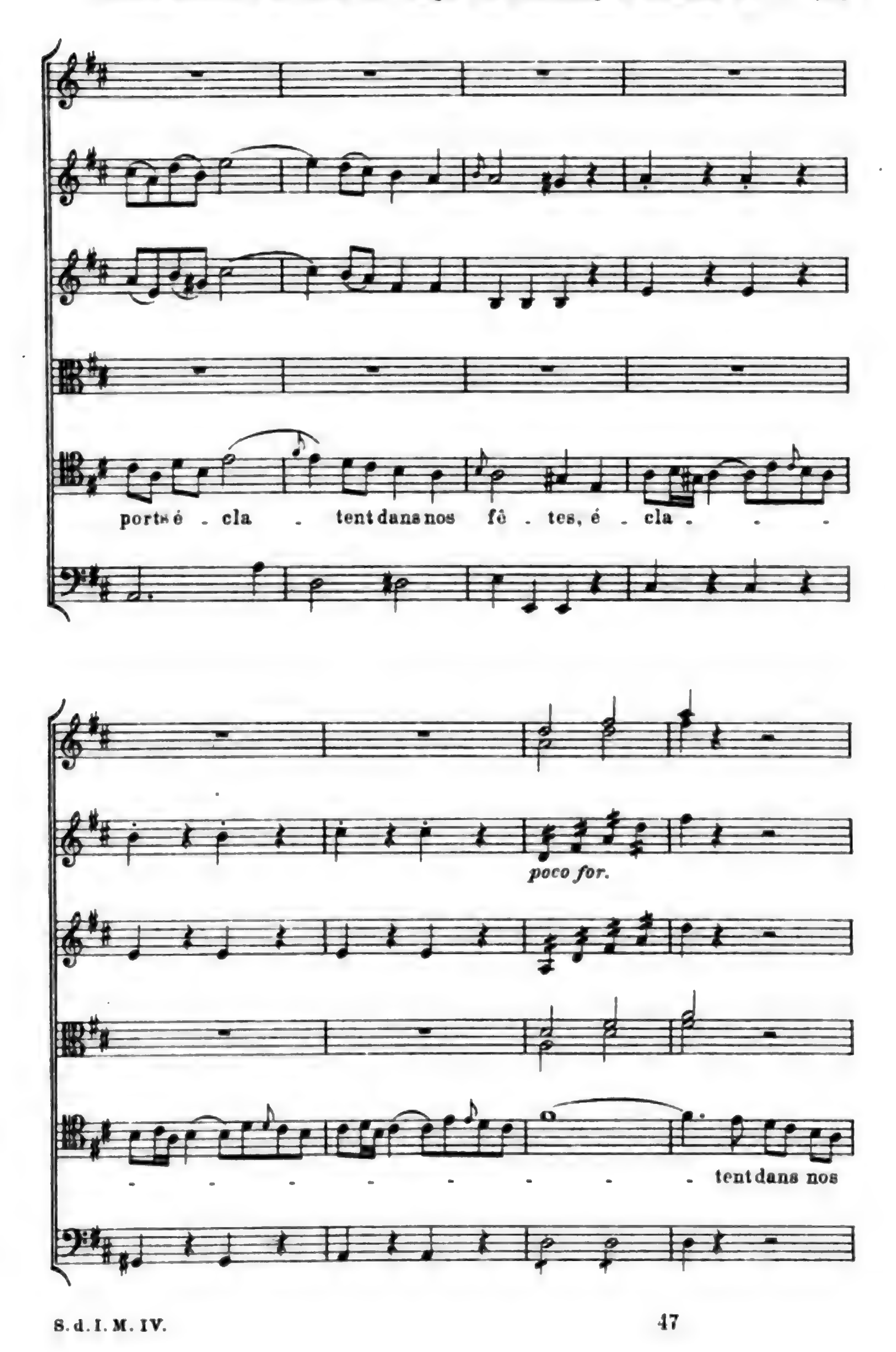
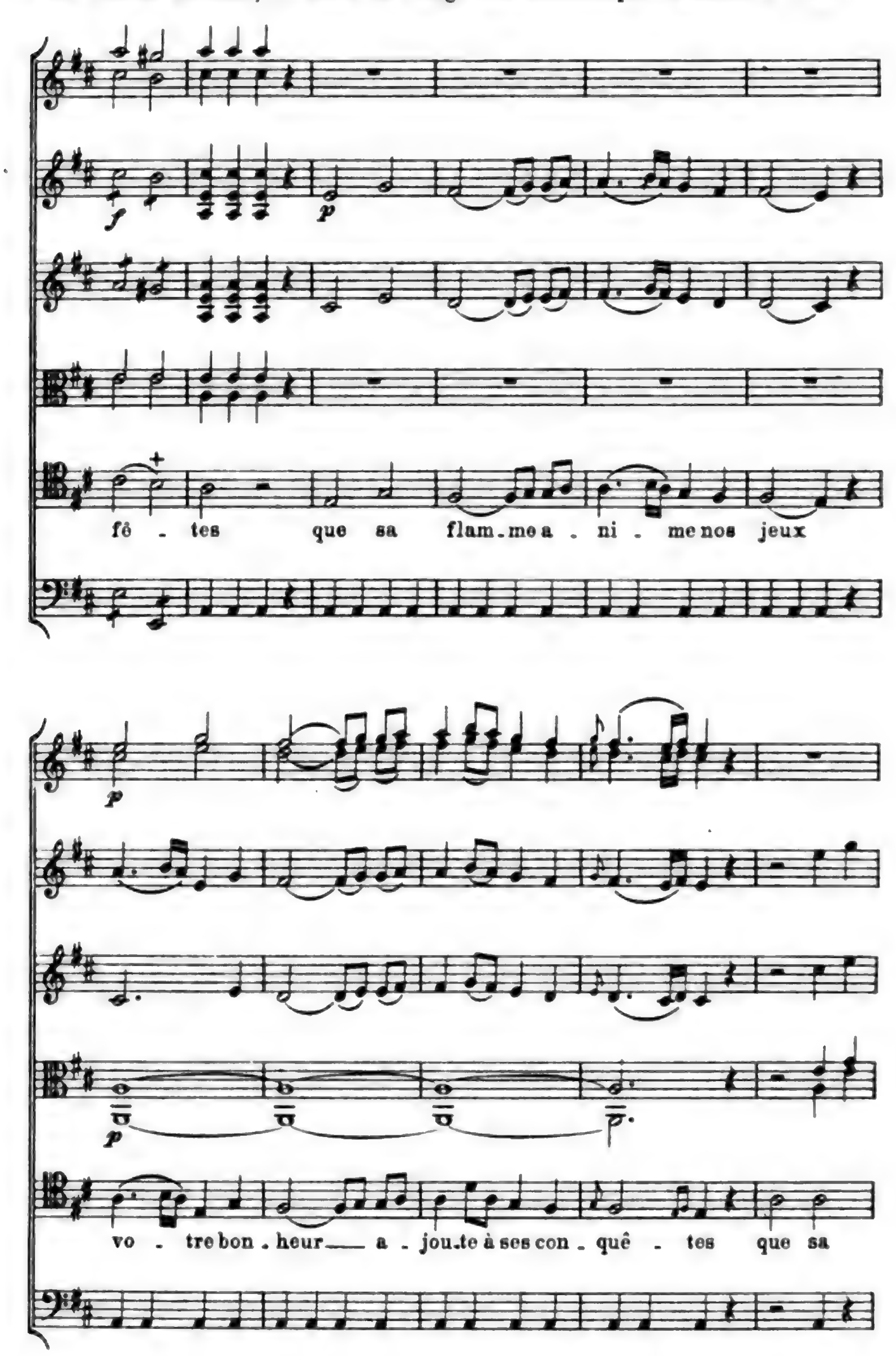
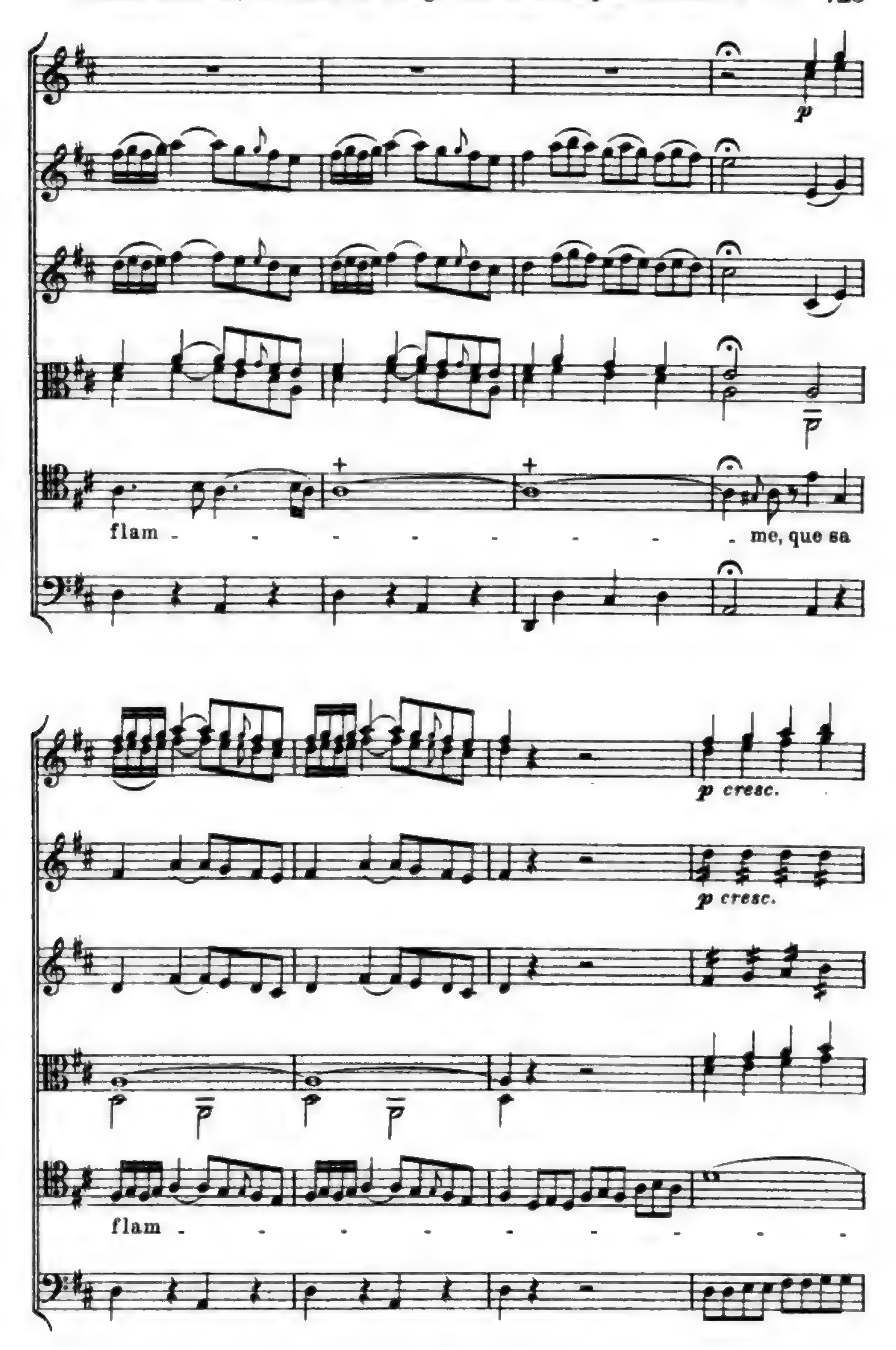
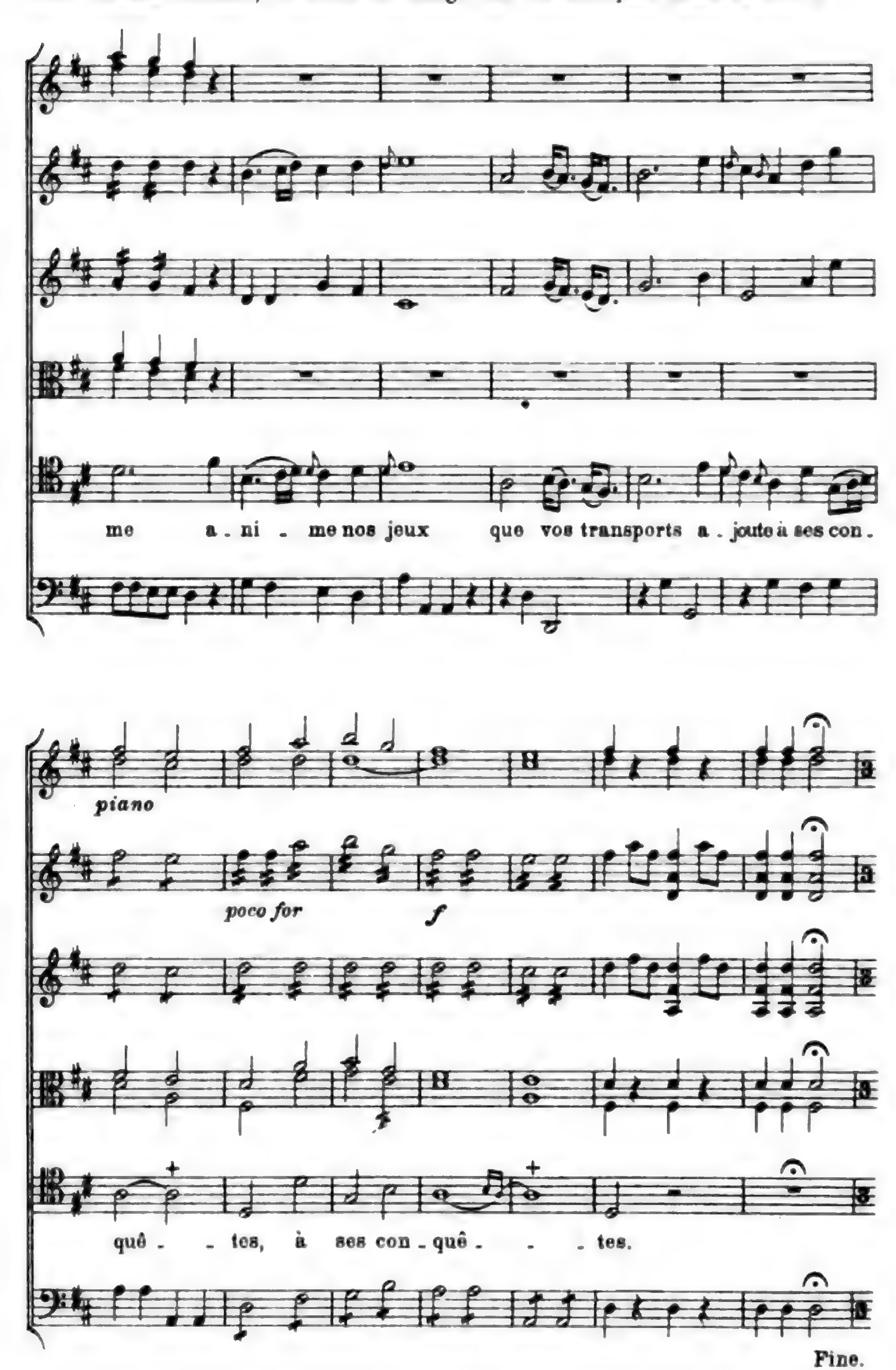
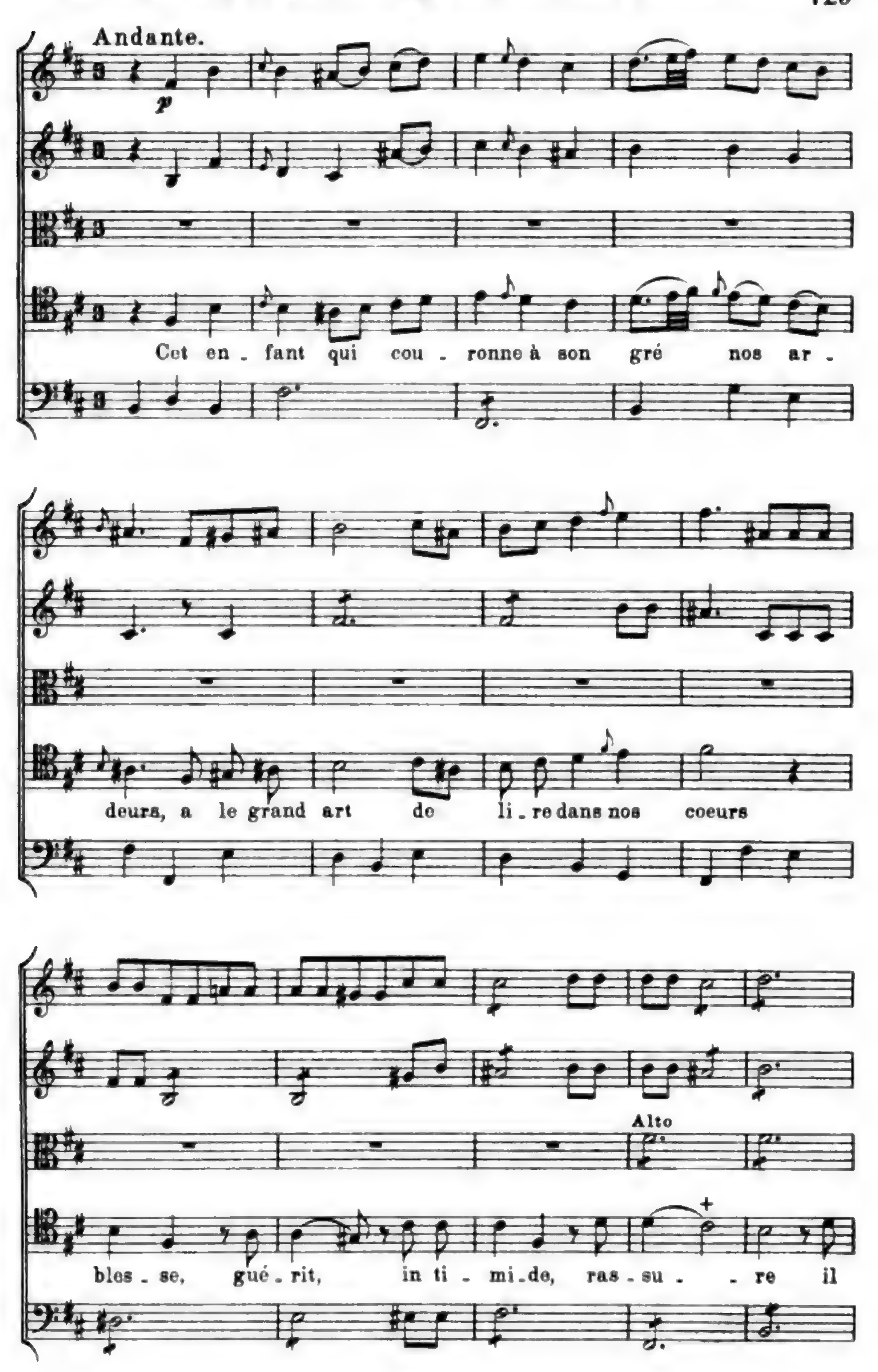
II. Scène 2e: Le Devin, Colette.

III. Arie der Colette.

Digitized by Google

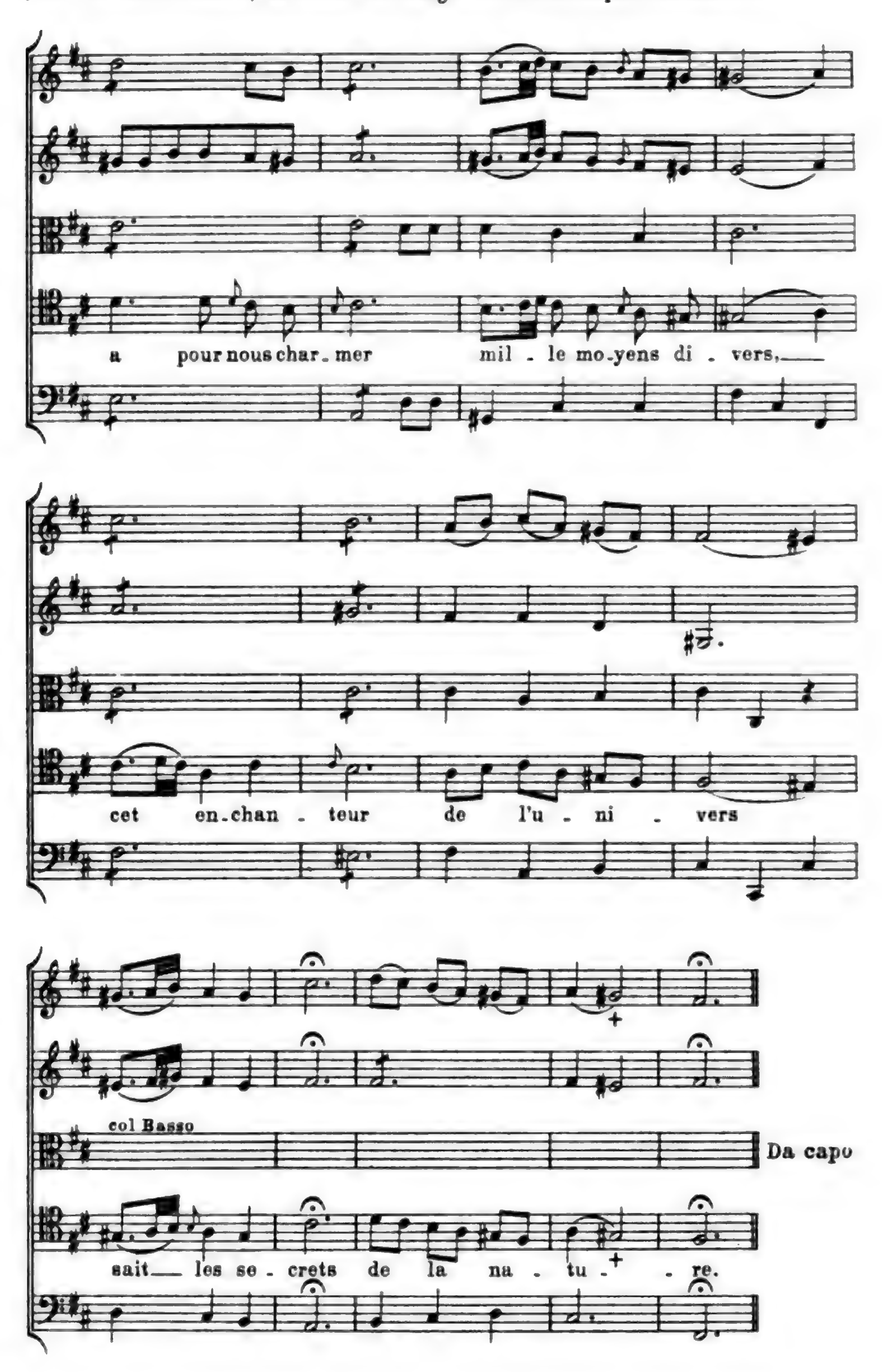
IV. Recitativ und Arie des Devin.

Digitized by Google

tent s'il est con - tent
La bergère un peu co - quette rend
le berger plus constant
La bergère un peu co - quette, rend
le berger plus constant
La bergère un peu co.
f
dx
Bc.

f
quet.te, rend le berger plus constant.
6#
6
5
6
6
4
5
3
dx
f
dx
Basse
L'Amour croit s'il s'inqui . et . te, Il s'en.dort s'il est con.tent; L'amour
- 6
croit s'il s'inqui . et . te, Il s'en . dort s'il est con . tent il s'en .

Digitized by

V. Ariette ajoutée au Devin du village

Par Mr Philidor.

Chantée devant leurs Majestés

Par Mr Caillot, le mercredy 9. Mars 1763.

ports é - cla - tent dans nos fê - tes, é - cla - - -
poco for.
- - - - - - - - - tent dans nos

fê - tes que sa flam-me a - ni - me nos jeux
vo - tre bon - heur a - jou-te à ses con - quê - tes que sa

p
flam - - - - - - - - - - me, que sa
p cresc.
p cresc.
flam - - - - - - - - - - -

me a - ni - me nos jeux que vos transports a - joute à ses con -
piano
poco for
f
quê - - tes, à ses con - quê - - - tes.
Fine.

Andante.
p
Cet en - fant qui cou - ronne à son gré nos ar -
deurs, a le grand art de li - re dans nos coeurs
Alto
bles - se, gué - rit, in ti - mi - de, ras - su - - re il

Digitized

a pour nous char - mer mil - le mo - yens di - vers,
cet en - chan - teur de l'u - ni - vers
col Basso
sait les se - crets de la na - tu - re.
Da capo

VI. Romance des Colin. (Scène 8me).

Lent

demi jeu *très doux*

Violon et Flutes. unis.

demi jeu *très doux*

Colin.

1r Couplet. Dans ma ca_bane ob_scu_re toujours sou_
2d Couplet. Des Champs de la Prai_ri_e re_tournant

3 4 6 6 6 4

Point de Cadence

cis nou_vaux, vent, so_leil, ou froi_du_re, toujours peine et tra_vaux.
chaque soir, chaque soir plus ché_ri_e, je viendrai te re_voir.

4 ♯

un peu plus fort.

Co_let_te ma ber_gè_re si tu viens l'ha_bi_ter,
du so_leil dans nos plai_nes de_van_çant le re_tour,

très doux

Co_lin dans sa chau_miè_re n'a rien à re_gret_ter.
je char_me_rai mes pei_nes en chantant nôtre a_mour.

7♮

Les Musiciens Français à Rome (1803-1903)

par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

Au moment où l'Académie de France à Rome vient de célébrer le centenaire de son installation à la Villa Médicis, on peut rappeler qu'il n'y a qu'un siècle également qu'elle y reçoit des musiciens parmi ses pensionnaires; et l'occasion est sans doute opportune de dresser comme le bilan de ce qu'à produit le séjour (seulement à demi-obligatoire il est vrai) d'une centaine de jeunes musiciens sur le «sol classique des arts» pendant le siècle écoulé.

Chemin faisant, en passant en revue les nombreux lauréats, les presque aussi nombreux oubliés du grand prix de composition musicale décerné chaque année par l'Académie des Beaux-Arts, il nous sera donné de rappeler les critiques qui, pour ainsi dire dès son origine, furent adressées à cette institution. Depuis soixante-dix ans au moins, elles ont été répétées bien des fois; mais, nul n'étant obligé d'accepter les bénéfices du prix de Rome, aujourd'hui, tout le monde semble d'accord que le gouvernement français n'entend faire à ses pensionnaires de la Villa Médicis qu'une agréable villégiature. C'est donc une raison de plus, diront les optimistes, pour le conserver, d'autant plus qu'un décret récent du ministre de l'Instruction publique vient d'admettre les femmes à entrer en loge pour composer la traditionnelle cantate, le «Sésame, ouvre-toi!» des lauréats de l'Académie.

* * *

Sous l'ancien régime, seuls les peintres et sculpteurs (depuis 1668), puis les architectes (depuis 1671) étaient envoyés à l'Académie que Colbert venait de fonder à Rome. Les Académies supprimées, comme on sait, par le décret de la Convention du 8 août 1793, furent remplacées presque immédiatement par «un Institut national chargé de recueillir les découvertes et de perfectionner les sciences et les arts.» (art. 298 de la Constitution du 5 fructidor an III). L'arrêté consulaire du 3 pluviôse an XI (23 janvier 1803), qui réforma l'Institut d'une façon profonde et lui donna la constitution qu'il a à peu près conservée depuis un siècle, créa, par son article 13 et dernier, le grand prix de composition musicale, concurremment à ceux de peinture, sculpture et architecture. Il devait être décernée par la section de musique de la quatrième classe (beaux-arts), section qui comprenait trois membres, Méhul, Grétry et Gossec.[1])

La nouvelle que les musiciens allaient être, au même titre que les peintres, admis à concourir pour un grand prix de Rome, fut favorablement accueillie et la «Correspondance des Amateurs musiciens» qui paraisait alors sous la direction du citoyen Cocatrix, publiait l'avis suivant, à la veille

1) A la musique était jointe la déclamation représentée par Molé, Préville et Grandménil. Plus tard les artistes dramatiques furent éliminés et remplacés par trois musiciens.

Digitized by Google

du premier concours auquel étaient admis, non-seulement les élèves du Conservatoire, mais tous les citoyens français justifiant de certaines connaissances musicales:

«Le gouvernement ayant ajouté aux encouragemens donnés aux arts, écrivait Cocatrix, un grand prix de composition musicale, qui procurera au compositeur couronné, l'avantage inappréciable d'être envoyé et entretenu pendant cinq ans en Italie aux frais de la République, la classe des Beaux-Arts de l'Institut national chargée de décerner les grands prix de peinture, sculpture, architecture, gravure et composition musicale, ouvrira le premier fructidor prochain, un concours pour ce dernier prix.

«Les conditions du concours sont d'être Français ou naturalisé et de n'avoir pas plus de 30 ans.

«Les concurrens se feront inscrire au secrétariat de l'Institut national, du 1er au 20 thermidor.

«Le premier fructidor, ils seront examinés sur la marche et la théorie des accords pour savoir s'ils sont admissibles au concours.

«Du 2 au 25 fructidor, ils concourront sur le contrepoint, la fugue & une scène dramatique composée d'un récitatif obligé, d'un cantabile, suivi d'un récitatif simple, et terminée par un air de mouvement d'un caractère prononcé.

«Si le prix est décerné, il sera exécuté dans la séance publique de la classe des Beaux-Arts de l'Institut national.» 1)

Trois mois plus tard, le même journal, dans son numéro du 22 vendémiaire an XII, donnait le nom du vainqueur, proclamé dans la séance annuelle de la classe des Beaux-Arts, du 8. «La composition qui a obtenu le prix, est une scène d'*Alcyone et Céix*, poésie du cit. Arnaudt, musique du cit. Androt, élève du Conservatoire, classe du cit. Gossec. Cette scène a été exécutée à la fin de la séance.» Androt, né à Paris en 1781, entré au Conservatoire en 1796, prix de contre-point et fugue en 1802, survécut peu à son triomphe; la liste des prix de Rome débute comme un nécrologe. Arrivé à Rome à la fin de 1803 ou au commencemet de l'année suivante, ce jeune homme y mourut le 19 août 1804. Il n'avait pas perdu son temps et avait tenu à prouver que le séjour de l'Italie n'était pas nuisible aux musiciens. Affectionné de Guglielmi, maître de chapelle de Saint-Pierre (qui mourut lui aussi en 1804), Androt travailla sous sa direction; il écrivit différents morceaux d'église, dont un *De profundis* qui fut exécuté lors d'une cérémonie en son souvenir, à Saint-Laurent in Lucina, au mois d'octobre. Il laissait un opéra inachevé. Le Breton lut une notice sur le premier compositeur français envoyé à Rome, le 14 vendémiaire an XIII, à l'Institut; il y rappelait qu'Androt était mort d'une hémorrhagie, «comme Pergolèse.»

Personne n'ayant été jugé digne du grand prix l'année suivante, Androt n'eut pas de successeur immédiat. En revanche, en 1805, deux lauréats *ex aequo* furent envoyés en Italie: Ferdinand Gasse, natif de Naples, et Victor Dourlen qui devint professeur au Conservatoire. La cantate qu'ils avaient eu à composer était intitulée: *Cupidon pleurant Psyché*. Tous deux écrivirent plus tard pour l'Opéra-Comique.

Le suivant, Guillaume Bouteiller de Paris, n'alla pas même à Rome,

1) *Corresp. des Amateurs musiciens*: en 1804, le concours d'admissibilité se termina le 30 (Id., 1804, p. 542): il comprenait: un contre-point double à l'octave et à 4 parties; un contre-point double à la douzième et à 4 parties; une fugue selon les règles sévères à 2 ou 3 sujets et à 4 voix; enfin une scène dramatique composée de même que l'année précédente où les concurrents pouvaient développer «toutes les richesses de l'harmonie et de la mélodie».

ayant préféré entrer dans l'administration des droits réunis. Outre sa cantate, *Héro et Léandre*, il donna au Théâtre Feydeau, le 26 mai 1817, *le Trompeur sans le savoir.*

Aucun prix n'ayant été décerné l'année suivante, Louis Blondeau (cantate: *Marie Stuart*), élève de Baillot et Gossec, fut envoyé à Rome en 1807. A son retour, il entra comme alto à l'Opéra-Comique où il resta jusqu'en 1842. Il écrivit des traités sur la musique et de la musique de chambre.

En l'année 1809, parait un nom un peu moins obscur, celui de Daussoigne-Méhul (cantate: *Agar dans le Désert*), neveu et élève de l'illustre auteur de Joseph. Mais moins heureux que celui-ci, Joseph Daussoigne, après avoir fait représenter à grand'peine deux opéras: *Aspasie et Périclès* (1820) et *les Deux Salem* (1824), se retira en Belgique et devint directeur du Conservatoire de Liège (1827-1862): il mourut en 1875, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

Désiré Martin, dit Beaulieu, qui le rejoignit à Rome en 1810 (cantate: *Héro et Léandre*) n'a laissé un nom dans la biographie musicale qu'à titre de fondateur de l'Association musicale de l'Ouest (1835). Il vécut et mourut à Niort (1863).

Jean-Baptiste Chélard est plus connu, entre autres par son opéra de *Macbeth* (1827). Elève de Baini, il fit représenter pendant son séjour à Naples, comme firent souvent ses collègues «romains», un opéra bouffe (1815). Mais après plusieurs séjours à Munich, en 1828 et 1830, puis à Londres, où il dirigea l'Opéra allemand (1832-33), il se retira en Allemagne; il devint le prédécesseur de Liszt (1836-50), comme *kapellmeister* à Weimar, où il mourut une dizaine d'années plus tard.

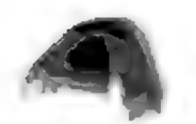
Jusqu'ici, on le voit, l'Institut n'avait pas encore découvert parmi ses lauréats, de compositeur appelé par la suite à illustrer beaucoup l'Ecole française. En 1812 parut enfin ce premier prodige, celui qui devait être l'auteur de *Zampa* et du *Pré-aux-Clercs.* Louis-Joseph-Ferdinand Hérold, alors âgé de vingt-neuf ans, remporta son prix de Rome avec une cantate intitulée *Louise de La Vallière.* Après trois années passées à Rome et à Naples, où il fit représenter *La Gioventù di Enrico Quinto*, Hérold revint à Paris en 1815, et presque chaque année, il produisit un ouvrage au théâtre; mais un seul acte de lui, *Lasthénie*, fut représenté à l'Opéra. Celui que Berlioz appelait plus tard un «Weber des Batignolles», mourut trop jeune pour l'honneur de la musique française, un mois après la première du *Pré-aux-Clercs*, partition qui faisait présager une brillante carrière (janvier 1833).

Panseron, dont la cantate *Herminie* (1813) lui permit d'aller à Bologne étudier avec Mattei, fut à son retour accompagnateur à l'Opéra-Comique, où il donna trois actes: il devint professeur au Conservatoire (1826) et se fit connaître surtout par des ouvrages didactiques.

De Roll, qui remporta le prix l'année suivante avec *Atala*, un *Ogier le Danois* faillit être représenté à l'Opéra. Son auteur abandonna la musique et épousa la veuve du romancier Ducrai-Duménil.

Un peu plus heureux que lui, Benoist, qui concourut dans *Enone*, fut représenté à l'Opéra trente-trois ans après avoir obtenu son prix (*L'Apparition*, 1848; *Pâquerette*, ballet en collaboration avec Théophile Gautier, 1851). Il est vrai qu'il était chef de chant à ce théâtre pour lequel il écrivit en outre différents actes de ballet.

Entre les années 1816 et 1818, avant d'arriver à Halévy, voici Désiré



Alexandre Batton, que sa cantate *la Mort d'Adonis* fit envoyer en Italie. Après avoir donné quelques pièces au théâtre Feydeau et collaboré à *la Marquise de Brinvilliers* à l'Opéra, il devint inspecteur des succursales du Conservatoire.

Halévy fut presque un prodige. Entré au Conservatoire en 1809, âgé seulement de dix ans après s'y être couvert de lauriers, il conquit son prix de Rome à l'âge de vingt ans par sa cantate *Herminie*. Il était déjà depuis trois ans professeur au Conservatoire. Son chef-d'œuvre *la Juive*, dont on sait la réputation universelle, parut à l'Opéra le 23 février 1835 et lui ouvrit l'année suivante les portes de l'Institut.

Massin, dit Turina, Italien d'origine premier prix *ex aequo* avec Halévy, resta en Italie et a laissé aussi peu de trace dans la musique française que son collègue s'y est fait un nom glorieux — à l'Opéra.

Il nous faut passer environ une dizaine d'années pour arriver à des compositeurs encore connus de nos jours. Voici Simon Leborne, de Bordeaux (*Sophonisbe*, 1820), qui en qualité de professeur forma lui-même de nombreux prix de Rome et, comme bibliothécaire, conserva la musique de Louis-Philippe, de Napoléon III et celle de l'Opéra; Etienne Rifaut (*Diane et Endymion*, 1821), qui voyagea non-seulement en Italie, mais visita Vienne, Munich et Dresde et devint chef-d'orchestre à l'Opéra-Comique; Lebourgeois (*Geneviève de Brabant*, 1822), dont on a perdu toute trace; Boilly, le fils du peintre (*Pyrame et Thisbé*), qui, n'ayant pas de succès avec ses opéras (il ne parvint à se faire jouer à l'Opéra-Comique que vingt et un ans après son prix), devint professeur de piano. Constant Ermel, qui fut *ex aequo* avec lui eut bien un ouvrage reçu à l'Opéra, mais il ne fut jamais représenté; une ouverture de sa composition obtint à l'Institut, en 1829, un «succès d'enthousiasme», dit «la Gazette musicale» de l'époque; il se fit un peu connaître à l'étranger; à Paris, il fut professeur de piano. Balthasar Barbereau (*Agnès Sorel*, 1824), après avoir été chef-d'orchestre du Théâtre-Français, fut professeur au Conservatoire; Guillion (*Ariane dans l'île de Naxos*, 1825), fit représenter un opéra à Venise, se retira de cette ville et abandonna la musique. Paris (*Herminie*, 1826 fit entendre une ouverture de *Thémire*, comme envoi de Rome en 1831; la même année, il eut un ouvrage représenté. J.-B. Guiraud, père du compositeur bien connu, partit pour la Nouvelle-Orléans quelque temps après avoir remporté son prix de Rome (*Orphée*, 1827). Guillaume Ross-Despréaux eut à mettre en musique pour son concours de Rome, une nouvelle version d'*Herminie* sujet qui était proposé pour la quatrième fois déjà depuis vingt-cinq ans!

A cette époque, paraissait depuis un an la «Gazette musicale» de Fétis qui allait être en France le premier organe musical sérieux. La «Gazette» se plaignait avec raison de ces «cantates usées et décrépites» qu'on proposait aux jeunes musiciens; déjà elle critiquait ce prix envoyant des musiciens en Italie, avec des arguments que nous verrons quelques années plus tard repris par Berlioz avec sa vigueur et son ironie accoutumées; par Berlioz qui, après avoir été en concurrence avec le lauréat de 1828, avec Prévost et Montfort dans *Cléopatre*, en 1829, où des seconds prix seulement furent distribués à ces deux jeunes gens, allait remporter enfin la victoire avec ce même Montfort, en pleines journées de juillet.[1] Sa cantate de *Sardanapale*

---

1) Voir ses *Mémoires*, tome I.

fut exécutée le 30 octobre. Elle ne passa pas inaperçue et «la Gazette musicale» porta sur elle ce prudent jugement: «Attendons encore quatre ou cinq ans pour connaitre et juger M. Hector Berlioz.» L'attente ne fut pas si longue, on le sait, puisque, avant de quitter la France, Berlioz faisait entendre sa *Symphonie fantastique* et d'autres œuvres de sa composition. Qu'on relise ses «Mémoires» et sa «Correspondance», en cette année 1903 qui célèbre, à lui aussi, son centenaire. On verra quelles impressions, musicales et autres, fit sur son tempérament ardent le séjour de l'Italie, et comment un jeune musicien romantique passait son temps dans la campagne romaine. Son condisciple Montfort, écrivit plusieurs opéras comiques et un ballet pour l'Opéra *la Chatte métamorphosée en femme*. Prosper Prévost rejoignit ses deux concurrents en 1831; il venait enfin de remporter le prix avec *Bianca Capello*. Auteur de plusieurs opéras comiques, chef-d'orchestre au Hâvre en 1835, il partit cinq ans plus tard pour la Nouvelle-Orléans où était déjà Guiraud; il séjourna de nouveau à Paris de 1862 à 1867, et retourna en Amérique il y mourut le 30 août 1872.

La cantate de *Hermann et Ketty* valut le prix à Ambroise Thomas, âgé de vingt-un ans (1832). Celui qui devait s'illustrer par *Mignon*, visita l'Italie et Vienne et rentra à Paris en 1836, où il produisit une quantité d'opéras-comiques qui sont tombés dans le plus cruel oubli, après avoir obtenu des succès souvent prodigieux.

Alphonse Thys eut à composer comme cantate *le Contrebandier espagnol* (1833), dont le titre semble prouver comme celui de la cantate suivante, *l'Entrée en loge*, donnée à Elwart, que les fournisseurs de livrets de l'Institut tentaient de s'éloigner de l'antiquité. Thys ne s'est guère livré qu'au professorat; il a cependant écrit plusieurs actes; mais son titre le plus éminent est sa présidence de la Société des Auteurs et Compositeurs qui a rendu de si grands services aux musiciens. Quant à Elwart, dont on connait des ouvrages sur les Concerts, il fut trente ans professeur au Conservatoire (1840-70) et ne parut au théâtre qu'à Rouen avec un opéra en deux actes, *les Catalans* (1840).

Alexandre Boulanger, qui partit pour l'Italie en décembre 1835, fit avec Scribe *le Diable à l'école* et différents actes lyriques. Il entra comme professeur de chant au Conservatoire en 1871. Son successeur Frédéric Boisselot (*Velléda*), ne donna qu'une pièce au Théâtre-Lyrique, *Ne touchez pas à la Reine* (1847), puis se consacra à la direction d'une fabrique de pianos fondée par son père à Marseille, où il mourut en 1893.

C'est en octobre de cette année que se place la polémique à laquelle il a été fait allusion plus haut, entre un certain Gremanus Lepic et Hector Berlioz, dans la «Gazette musicale», dont tous deux étaient collaborateurs. Une ordonnance royale de 1819, qui avait entre parenthèse rabaissé de trente à vingt-cinq ans la limite d'âge maximum des concurrents, exigeait qu'un poème fût délivré aux lauréats retour d'Italie par le directeur de l'Opéra-Comique, et que, par un tour de faveur, l'œuvre fût promptement montée. L'Académie royale de musique, n'était par contre, tenue à aucune obligation envers les prix de Rome. «L'Opéra-Comique s'exécuta quelque fois de bonne grâce, mais pas pour tous; il y eut d'assez nombreuses exceptions.»[1]

---

1) A.-L. Malliot, *La Musique au Théâtre* (Paris 1863), p. 300-301.

G. Lepic, constatant que chaque lauréat coûtait à l'Etat 16000 ou 17000 francs, disait:

«Le mode du concours de musique à l'Institut n'est probablement pas le meilleur, absolument parlant; mais c'est le plus raisonnable en attendant mieux».

Et relativement à la promesse faite aux lauréats d'obtenir d'être joués:

«Ce malheureux concours est battu en brèche, même pour les articles qui ne s'y rattachent que de loin. Un de ces articles porte, en effet, que l'Académie s'engage à procurer à chaque lauréat, à la fin de sa pension, un poëme d'opéra et à le faire jouer sur un théâtre. C'était là certainement une disposition fort rationnelle, mais absurde dans la pratique comme beaucoup de choses rationnelles. Aussi n'a-telle jamais été exécutée, et l'on fait sonner cette infraction bien haut, comme si l'Académie avait une action quelconque sur aucun théâtre. Cet article s'est abrogé naturellement, et dès l'origine, comme toute législation inapplicable».

A quoi Berlioz répliqua:

«Je vous répondrai, Monsieur, que si, comme vous le pensez, l'Académie n'a aucune action quelconque sur aucun théâtre, elle a grand tort de laisser subsister cette promesse, formellement exprimée et imprimée dans son règlement, qui est entre les mains de tous les élèves.

«Parmi les conditions du privilège de l'Opéra-Comique, le ministre de l'intérieur, impose très-positivement à MM. les directeurs de ce théâtre celle d'accorder un tour de faveur à chaque lauréat pendant les deux dernières années de sa pension. Donc, si l'Académie voulait adresser au ministre d'énergiques réclamations, elle réduirait les mauvaises volontés des directeurs[1]».

Deux ans plus tard, on lisait dans les journaux de Paris: «L'Académie des Beaux-Arts, prenant en considération la difficulté qu'ont les jeunes lauréats qui reviennent de Rome, soit pour obtenir un poème, soit pour faire jouer ceux qui leur ont été confiés, l'Académie promet, pour le premier poème qui sera donné à un grand prix de Rome une médaille de 500 fr.»[2] On ne voit guère que cette détermination ait eu quelque effet partique.

Après Boisselet, qui devint facteur de pianos, Louis Désiré Besozzi, descendant d'une famille d'illustres virtuoses hautboistes et bassonistes, grand prix avec *Marie Stuart et Rizzio*, qui valait à Charles Gounod le second prix, Besozzi n'aborda pas même le théâtre. Georges Bousquet (*La Vendetta*, 1838) bénéficia en 1844, d'une innovation due à Auber, qui n'eut pas de suite. Le directeur du Conservatoire avait pris le parti de faire représenter les lauréats de l'Institut sur la scène de la rue Bergère. *L'Hôtesse de Lyon*, en un acte, y fut jouée le 26 mai, et ce fut la seule expérience tentée en faveur des prix de Rome. En 1839, voici un des noms les plus illustres de la musique française: Charles Gounod est couronné pour sa cantate *Fernand*. Il emploie ses loisirs à visiter Rome, l'Autriche et l'Allemagne. Il fait exécuter une *Messe* à Rome (1841), un *Requiem* à Vienne (1842), et débute, après avoir, comme on sait, renoncé à la carrière religieuse, en 1851 seulement, à l'Opéra: *Sapho*, écrit en collaboration avec Emile Augier, n'eut que dix-neuf représentations. Trois ans plus tard, *la Nonne sanglante*, dont le livret, de Scribe et Delavigne, avait été retiré à Berlioz, n'en obtient que onze. La *Reine de Saba* (8 février 1862), arriva au chiffre de quinze, enfin après un incontestable succès de dix années au Théâtre-Lyrique, son *Faust*

---

1) *Revue et Gazette musicale*, octobre 1836, p. 353-355, 362-363, 370-373, 377-380.
2) A.-L. Malliot, *La Musique au Théâtre*, p. 302.

est admis à l'Académie impériale de musique le 3 mars 1869. *Roméo et Juliette* (1867) ne vint l'y rejoindre qu'en 1888, dix ans après *Polyeucte* (7 octobre 1878).

Les deux titulaires suivants du prix de Rome, Joseph Bazin (*Loyse de Montfort*, 1840) et Louis, dit Aimé Maillart (*Lionel Foscari*, 1841), se firent un nom à l'Opéra-Comique, l'un avec *le Trompette de M. le Prince* (1847) et avec *le Voyage en Chine*; le second avec *les Dragons de Villars*, qui jouissent encore d'une grande popularité (19 octobre 1856). Quant à Roger, qui n'eut pas de successeur immédiat (*La Reine Flore*, 1842), il n'a conservé aucune notoriété; les biographes l'ignorent totalement. Entre des concours sans résultat (1843 et 1845), parut Victor Massé (*Le Renégat*), dont *la Mule de Pedro* (1863) à l'Opéra n'arriva qu'à sa troisième représentation, mais que des succès répétés, au Lyrique et à l'Opéra-Comique, dédommagèrent amplement. Mentionnons seulement Renaud de Vilback, l'*ex aequo* de Victor Massé, qui se réfugia plus tard dans des genres tout-à-fait inférieurs. En 1846, fut couronné M. Léon Gastinel (*Velasque*) dont l'Opéra a représenté un ballet, *le Rêve* (9 juin 1890). Il n'écrivit guère pour le théâtre et, bien que ses œuvres de musique pure soient peu connues, on doit constater qu'il fut un des premiers, parmi nos prix de Rome qui aient tourné leurs vues du côté de la grande musique. Auteur de quinze opéras-comiques, Louis Deffès, couronné en 1847 (*L'Ange et Tobie*), termina sa carrière comme directeur du Conservatoire de Toulouse, sa ville natale (1901). Duprato (*Damoclès*, 1848), peu applaudi au théâtre, devint professeur au Conservatoire de Paris. En 1849, aucun prix ne fut décerné. En 1850 et 1851, Charlot qui, après de grand succès dans ses classes, fut couronné avec sa cantate *Emma et Eghinhard*, ne put parvenir à se faire jouer malgré ses fonctions d'accompagnateur et de chef de chant à l'Opéra-Comique; et Delehelle (*le Prisonnier*) qui eut deux petites pièces représentés aux Bouffes et à l'Athénée, devint critique musical. Léonce Cohen (*Le Retour de Virginie* 1852), violoniste, dut se livrer à l'enseignement. Galibert (*Le rocher d'Appenzell*, 1853), mourut en 1858, après avoir donné un acte aux Bouffes. Adrien Barthe (*Francesca di Rimini*, 1854) envoya de Rome une *Judith* qui lui valut un prix de 1500 francs. Sa *Fiancée d'Abydos* (1865) n'eut pas de succès au Lyrique; il se livra à l'enseignement. Conte (*Acis et Galathée*, 1855) ne fit guère jouer que *Beppo* à l'Opéra-Comique (1875); il fut alto à l'Opéra. Après une année stérile, le concours de 1857 envoya à Rome un jeune homme de dix-neuf ans, Georges Bizet, auquel la gloire, ou seulement le succès, devait être si cruellement refusé de son vivant. Ni *la Jolie Fille de Perth*, ni *Djamileh*, ni surtout cette *Carmen* qui a fait le tour du monde et peut, à juste titre, être considérée comme un des rares chefs-d'œuvre de notre musique moderne, ne furent applaudis du grand public avant la mort prématurée du compositeur, perte irréparable pour l'Ecole française. Le séjour de Rome inspira à Bizet une œuvre exécutée aujourd'hui encore dans les concerts, la symphonie *Roma*. Pendant son séjour à la villa Medicis, il envoya à l'Institut un opéra-bouffe, *Don Procopio*, un opéra-comique, *la Guzla et l'Emir* et une ouverture, *la Chasse d'Ossian*. Son *ex aequo*, Charles Colin, que la même cantate de Burion, *Cloris et Clotilde*, avait inspiré, devint professeur de hautbois au Conservatoire. Ils eurent tous deux pour collègues: l'année suivante, Samuel David (*Jephté*), qui se fit jouer à l'Opéra-Comique et à Ventadour, et fut directeur général de la musique des temples israélites;

puis Ernest Guiraud, seul exemple d'un prix de Rome fils d'un prix de Rome, qui, né à la Nouvelle-Orléans en 1837, y avait fait jouer, en 1853, *le Roi David*. De Guiraud, le répertoire théâtral n'a rien conservé, mais les concerts jouent encore parfois le *Carnaval*, qui fut exécuté en 1872. M. Paladhile, dont l'Opéra monta *Patrie* (20 décembre 1886), fut le plus précoce de tous les prix de Rome. Entré au Conservatoire à l'âge de neuf ans, il obtint son prix à seize ans, avec la cantate *le Czar Ivan IV*. Il fut rejoint à Rome par MM. Théodore Dubois (*Atala*, 1861), aujourd'hui directeur du Conservatoire, et Bourgault-Ducoudray (*Louise de Mézières*, 1862) qui, après avoir été reçu avocat, entra au Conservatoire en 1860, et s'est fait connaître par ses études sur les mélodies populaires dans lesquelles il a souvent puisé son inspiration. M. Massenet, lauréat de 1863, admis à l'âge de dix ans à peine au Conservatoire, élève de Bazin, Reber et A. Thomas, n'avait que vingt-deux ans lorsqu'il partit pour l'Italie; mais il ne borna pas son voyage à Rome ou à Naples, et profita de sa bourse pour visiter l'Autriche, la Hongrie et l'Allemagne. A Pesth, il écrivit ses *Scènes de bal* (1865); vinrent ensuite les *Scènes hongroises*, un *Requiem* (1866), *Pompéia* (exécuté à Paris, au Casino, le 24 février 1866, et dont il utilisa des fragments plus tard pour *les Erinnyes*). Son premier succès à l'Opéra, *le Roi de Lahore* (57 représentations), date de 1877; l'année suivante, il était nommé professeur au Conservatoire qu'il abandonna en 1896, après avoir refusé la succession d'Ambroise Thomas, échue à M. Th. Dubois. Les titres des œuvres de M. Massenet sont dans toutes les mémoires, et point n'est besoin de les rappeler. Le concours de 1864 où la cantate d'*Ivanhoé*, exécutée le 18 novembre suivant, valut le prix à Sieg (élève d'A. Thomas, professeur de chant de la ville de Paris, mort organiste de Clignancourt en 1899), se fit d'après un nouveau règlement. Deux décrets, du 13 novembre 1863 et du 4 mai 1864, avaient modifié le concours qui, au lieu d'être jugé par les membres de l'Institut, le fut désormais par un jury de neuf membres, tiré au sort sur une liste présentée par le surintendant général des théâtres et arrêtée par le ministre (décret du 4 mai 1864). «Tous les musiciens, disposait l'article 1er de ce dernier décret, âgés de quinze à vingt-cinq ans, qu'ils soient ou non élèves du Conservatoire, peuvent concourir au grand prix de Rome, après avoir réussi dans deux épreuves préalables, pourvu qu'ils soient français.» Le même article décidait qu'il n'y avait qu'un seul grand prix, que la pension était de quatre années, dont deux seulement devaient être obligatoirement passées à Rome; le grand prix dispensait du service militaire. Ce règlement fut modifié de nouveau en 1871, par le décret du 13 novembre, qui restitua à l'Académie des Beaux-Arts le droit de régler les concours et d'en juger les résultats, et ramena la limite d'âge de vingt-cinq à trente ans.

La nouvelle réglementation ne semble pas avoir produit de meilleurs ni de pires effets que les précédentes. Le prix de 1865 fut attribué à M. Lenepveu, élève de Savard, dont la cantate, *Renaud dans les jardins d'Armide*, fut exécutée au Conservatoire le 3 janvier 1866; celui de 1866, à M. Emile Pessard (*Dalila*, exécutée à l'Opéra le 21 février suivant) dont la muse agréable n'a pas encore dit son dernier mot. Après une année stérile, l'alsacien Emile Wintzweiler (mort à Arcachon en 1870) et Alfred Pelletier, dit Rabuteau, triomphèrent avec la cantate de *Daniel*; celui-ci envoya de Rome un *Passage de la Mer Rouge* (Conservatoire, 23 mai 1874) et fit jouer aux Concerts-Colonne *Rome et Naples*, suite symphonique inspirée par ses sou-

venirs d'Italie. Taudou, prix de 1869 (*Françoise de Rimini*), vu l'état de sa santé, fut autorisé à ne pas quitter la France; il produisit quelques œuvres symphoniques et de musique de chambre. Henri Maréchal et Charles Lefebvre le remplacèrent à Rome l'année suivante (*Le Jugement de Dieu*): le premier envoya de Rome *la Nativité*, exécutée au Conservatoire en 1875 et fit jouer *les Amoureux de Catherine* à l'Opéra-Comique (8 mai 1876), *Déidamie*, longtemps plus tard à l'Opéra (15 septembre 1893); son condisciple voyagea non-seulement en Italie, mais encore en Grèce et en Turquie. Il adressa de Rome un nouveau *Jugement de Dieu* (Conservatoire, 23 mai 1874), un *Psaume XXII*, une *Suite symphonique*, et *Judith* (27 mai 1875). A l'Opéra, il a fait représenter *Djelma* (25 mai 1894). M. Gaston Serpette, (*Jeanne d'Arc*, 25 novembre 1871) n'a guère écrit que des œuvres légères, pour les Bouffes, les Variétés, etc. M. Salvayre (*Calypso*, 1872), s'est, au contraire, essayé, sans grand succès dans l'opéra (*la Dame de Montsoreau*, 30 janvier 1888; huit représentations). Il a écrit quelques œuvres de concert. M. Paul Puget a fait de même; sa cantate *Mazeppa* fut exécutée au Châtelet; plus récemment, l'Opéra-Comique a donné de lui *Beaucoup de bruit pour rien* (1899).

Eugène Ehrhard (*Acis et Galathée*) eut une destinée peu enviable. Comme le premier des prix de Rome, il mourut en Italie dès la première année de sa pension, à Paretta, près de Florence, d'où il revenait, malade, vers la Ville Eternelle. M. André Wormser qui lui succéda, est connu par plusieurs partitions charmantes: *l'Enfant prodigue*, pantomime; *l'Etoile*, ballet (Opéra, 21 mai 1897). Il serait bien difficile d'indiquer les œuvres de M. Paul Hillemacher, prix de 1876 (*Judith*) car, depuis 1881, il n'a cessé de collaborer avec son frère Lucien qui fut envoyé à Rome quatre ans plus tard pour sa cantate *Fingal*. Ces deux maîtres ne se sont guère fait jouer qu'à l'étranger, mais l'Opéra-Comique promet une partition de *Circé* due à leur collaboration. La même année que l'aîné des Hillemacher, M. Véronge de La Nux fut aussi envoyé en Italie; il était alors accompagnateur au théâtre de la Renaissance. Le 28 mai 1890, l'Opéra représenta de lui *Zaïre*, qui n'eut que peu de représentations. Avec Broutin, mort en 1889 directeur de l'Ecole de musique de Roubaix, M. Samuel Rousseau partit pour Rome à la fin de 1878 (cantate: *la Fille de Jephté*). Organiste à Sainte-Clotilde, où il succéda à César Franck, M. S. Rousseau a fait exécuter, par la Société des Grandes Auditions, *Mérowig* (1892) et, à l'Opéra, *la Cloche du Rhin* (8 juin 1898; neuf représentations). M. Georges Huë (*Médée*, 1879) s'est fait connaître surtout dans les concerts, à la Société nationale, au Châtelet; *le Roi de Paris* (Opéra, 29 avril 1901) n'a eu que peu de succès, moins que *Titania* (Opéra-Comique, 23 janvier 1903). Le concours de 1881 n'ayant donné aucun résultat, MM. Marty et Pierné furent couronnés l'année suivante (*Edith*); le premier est actuellement chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, après avoir été chef des chœurs à l'Eden (en 1892) et à la Société des Concerts du Conservatoire. Le second s'est fait connaître, au théâtre, par un certain nombre de partitions qui comptent parmi les plus importantes de l'école contemporaine. De M. Vidal, qui remporta le prix en 1883 avec *le Gladiateur*, l'Opéra où il est chef d'orchestre a donné le ballet de *la Maladetta*, joué cent fois depuis une dizaine d'années, grâce au livret signé du directeur Gailhard, et *la Burgonde*, qui n'a pas même atteint la dixième. Son cadet, M. Debussy, qui n'ayant pas la chance d'être né toulousain, a vu le jour simplement à Saint-Germain-en-Laye, est une preuve entre cent

Digitized by Google

autres que le prix de Rome n'est que d'une utilité secondaire dans la carrière de compositeur. M. Debussy, après d'incontestables succès dans les concerts, a dû attendre jusqu'en 1902 pour voir son nom figurer sur l'affiche de l'Opéra-Comique. M. Xavier Leroux, qui compte à son actif un certain nombre de belles partitions, n'aborda l'Opéra qu'en 1901, avec *Astarté*, qui a atteint vingt-trois représentations. De deux ans plus âgé que lui, étant né en 1860, M. Gustave Charpentier fut envoyé à Rome en 1889 (cantate: *Didon*); il adressa de là à l'Institut ses *Impressions d'Italie*, *la Vie du Poète*; et ce n'est qu'en 1900 qu'il a pu forcer les portes d'un théâtre, on sait avec quel succès! M. Erlanger (*Velléda*, 1898) a donné à l'Opéra-Comique *Kermaria* et *le Juif polonais*, longtemps après avoir entendu ses œuvres exécutées avec succès dans les concerts. MM. Carraud et Bachelet (*Sémélé*, 1890), n'ont pas encore abordé les théâtres parisiens, non plus que leurs condisciples plus jeunes: Charles Silver (*l'Interdit*, 1891), qui cependant fit jouer récemment sa *Fée des Neiges*, trois actes, en province; Bloch et Büsser (1893, *Antigone*), ce dernier, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique; Henri Rabaud, un des jeunes qui promettent le plus (*Daphné*, 1893), et dont *la Procession nocturne* et la *II^e Symphonie* sont des œuvres de maître; Letorey (*Clarisse Harlowe*, 1895), organiste à Saint-Thomas d'Aquin; Mouquet (*Mélusine*, 1896) qui se consacre à la musique de chambre; Max d'Ollonne (*Frédégonde*, 1897) qui, en compagnie de Rabaud, est déjà allé à l'étranger faire entendre la musique française moderne; Lévadé et Edmond Malherbe (*Callirhoé*, 1899); Florent Schmitt, dont la cantate *Sémiramis* fut peu goûtée il y a deux ans aux Concerts-Colonne; Caplet, Kunc et Lapara (1903), qui clôt cette liste des cent premiers prix de Rome et dont les lauriers récents permettent d'espérer, pour le siècle nouveau, une plus riche moisson que pour celui qui vient de s'écouler.

Combien peu, hélas! de tous ces lauréats de jadis ont survécu dans la mémoire même des plus vieux de nos dilettantes contemporains? En parcourant cette liste de cent noms qui paraît interminable, ne dirait-on pas qu'on erre au milieu d'un cimetière dont les tombes s'effritent faute de soins pieux, dans l'indifférence du temps implacable qui passe. Et n'est-il pas plus pénible encore que surprenant de constater l'absence de ces grands noms: Félicien David, César Franck, Edouard Lalo, Emmanuel Chabrier, Ernest Royer, Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy? Ajoutons même Léo Delibes. Ceux-là ont conquis tout de même la gloire et honoré leur pays sans avoir été rêver sous les frais ombrages de la Villa Médicis; par des voies différentes, d'autant plus difficiles qu'ils n'avaient pas l'estampille officielle si recherchée en France, ils sont arrivés à leur but cependant. Et leur exemple, si l'on avait encore besoin d'argument pour attaquer l'institution romaine, semble assez convainquant pour persuader à ses plus acharnés défenseurs, que l'Etat n'entend faire, comme on l'a dit au début de cette étude, qu'une villégiature agréable à quelques bons élèves qui, par hasard, peuvent avoir du génie, mais auxquels, à coup sûr, cela ne donne pas plus de talent que de moyens d'existence, après le retour dans la patrie.

Si l'Ecole de France à Rome est un luxe utile, diplomatique même, comme Louis XIV aimait à s'en payer, qu'on la laisse vivre en paix, qu'on lui continue chaque année sa rente de 150000 francs; mais qu'est-il besoin d'y envoyer des musiciens?

Digitized by Google

Musicalia in der New York Public Library

mitgeteilt von

Hugo Botstiber.

(Wien.)

Während man über die musikalischen Bestände der europäischen Bibliotheken schon ziemlich genau informiert ist, weiß man bisher fast gar nichts darüber, was alles in amerikanischen Bibliotheken, deren es ja eine stattliche Anzahl gibt, schlummert.

Die vorliegende Veröffentlichung bildet nun das Ergebnis einer Durchforschung der Musik-Abteilung der *Lenox Library* zu New York, die ich im Laufe des letzten Sommers besuchte. Einen vollständigen Katalog des Vorhandenen anzufertigen, war selbstverständlich nicht möglich; ihn hier zu veröffentlichen würde auch weit über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen. Ich glaube aber schon damit einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Musik-Bibliographie geliefert zu haben, daß ich das für den Historiker Interessante aufnahm und so den Fundort manches seltenen Druckes, mancher überaus wertvollen Handschrift bekannt gebe. Die Lenox Library bildet einen Zweig der *New York Public Library*, welche letztere aus der Zusammenfassung mehrerer großer, bisher selbständiger, teils privater, teils öffentlicher Bibliotheken entstanden ist und in Bälde ihr eigenes Heim — einen Bau, der der großartigste seiner Art zu werden verspricht — beziehen wird. Den Grundstock der Musik-Abteilung in der Lenox Library bildet die sogenannte *Drexel Collection*, zusammengetragen und der Lenox Library geschenkt von Joseph Drexel, einem reichen Kunstfreunde (Sohn eines eingewanderten Tirolers). Drexel selbst erwarb den weitaus größten Teil der Sammlung von H. F. Albrecht, der im Jahre 1848 als Mitglied des Germania-Orchesters nach Amerika kam. Der erste Ursprung dieser interessanten Sammlung stammt also aus Deutschland. Später kamen noch Ankäufe, die Drexel bei der Versteigerung der Bibliothek von Edward F. Rimbault, dem englischen Musikgelehrten, machte, hinzu, und in letzter Zeit wurde die kleine Musik-Sammlung, die die Astor Library in New York beherbergte, gleichfalls der Lenox Library einverleibt.

So verlockend es auch wäre, auf einige der vorhandenen Rarissima näher einzugehen, insbesondere die zahlreich vorliegenden Incunabeln eingehender zu besprechen, muß ich mir dies doch versagen und mich mit der bloßen Aufzählung derselben begnügen. Den Anfang mache ich mit den

Handschriften

und zwar in erster Linie mit den eigenhändig geschriebenen, meistens Musiker-Briefen. In der Sammlung befinden sich nun folgende

Autographen.

Adam, Brief.
Adams, Th., Brief.
André, Joh., Brief.
Artot, J., Album-Blatt (Noten).
Badioli, Brief.
Baron, Brief.
Bazzini, Brief.
Beauchesnay, Brief.
Beethoven:
a) Brief vom 10. Aug. [1825] an Holz.
b) Brief an Amalie Sebald.
c) Skizzenblatt mit Skizzen zum Finale des *G-dur*-Quartetts Op. 18.
Berlioz:
a) Brief (vom 9. Oct. 1836) an M. Bunet.
b) Brief an M. Dietch.
Bishop, 5 Briefe.
Bochsa, Brief.
Böhner, Brief.
Bohrer, Brief.
Brendel, Brief.
Cramer, Brief.
Czerny, Brief.
Dotzauer, Brief.
Drouet, Brief.
Ernst, Brief.
Fétis, Brief.
Forkel, Brief.
Fürstenau, A. B., Brief.
Fürstenau, M., Brief.
Halévy, Brief.
Haydn:
a) Brief (vom 7. May 1789).
b) Lied »Als einst mit Weibes Schönheit«.
c) Zwei Sätze einer Symphonie-Partitur: *Adagio* 2/4 *D-dur*; *Allegro* 2/4 *G-dur*.
Herz, Brief.
Hummel, Brief.
Jaëll, Brief.
Kalkbrenner, Brief.
Krebs, Brief.
Kreutzer, Brief (Wien, 24. December 1831).
Kullak, Brief.
Lachner, Brief.
Lind, Jenny, Zeugnis für einen Diener.
Lindpaintner, Brief.
Liszt:
a) Brief (16. Aug. 1838) an E. Knop.
b) Brief an Conrad.
c) Brief an Mme Plötz.
d) Eine Partiturseite aus einem Männerchor (Text: Jeder Frevler heißet Feind).
Loewe, Brief (31. Mai 1840).
Lortzing, Brief (Leipzig, 22. Mai 1834).
Marschner, Brief (21. April 1845).
Marx, A. B., Brief.
Mendelssohn:
a) Brief, dat.: Düsseldorf 26. Oct. 1833.
b) Brief vom 27. November 1834 an Heinrich Bärmann.
c) Noten-Autograph (eine Orgelstimme).
d) Brief vom 20. Oct. 1838 an Mme Schleinitz.
e) Brief an G. Generalconsul Claus.
f) Skizzenblatt.
Methfessel, Brief.
Meyerbeer:
a) Brief an Dehn.
b) Brief an Mme Stoltz.
c) Brief an Failoni.
Milder, Anna, Brief.
Molique, Brief.
Moscheles, Brief.
Mozart:
a) Symphonie (Köchel 318). »*Sinfonia* (dabey noch für 2 Clarini) *di Wolfgango Amadeo* Mozart d. 26. Apr. 79. Partitur und zwei Trompeten-Stimmen.
b) Stück einer Arie »Da schlägt die Abschiedsstunde«. Nur Singstimme (Mme Herz) und Baß.
Neukomm, 3 Briefe.
Onslow, Brief.
Paër, Brief.
Paganini, kurze Inschrift auf einer ihm gewidmeten Polonaise des Grafen Sottyk.
Pleyel, Brief.
Proch, Brief.
Rellstab, Brief.

Reissiger, Brief.
Rochlitz, Brief.
Romberg, Bernhard, Brief.
Rossini:
a) Brief an den Fürsten Joseph Poniatofski.
b) Billet mit der Bitte um eine Karte zu einer Vorstellung des Wilhelm Tell.
c) Zusammenstellung seiner Opern und Orte ihrer Uraufführungen.
Schmitt, Aloys, Brief.
Schröder-Devrient, Brief.
Schumann, Brief, datiert: Dresden, 11. Sept. 1845.
Spohr, Brief, datiert: Cassel, 19. Januar 1840.
Spontini, 3 Briefe.
Thalberg, Brief.
Verdi, kurzes Billet.
Viardot-Garcia, Pauline, Brief.
Vieuxtemps, Brief.
Viotti, Brief.
Wagner, Brief, datiert: Trübschen, 10. November 1867.
Walther, J. G., Brief vom 1. Oct. 1732.
Weber, C. M., Brief, datiert: Dresden, 18. Mai 1820.
Weber, G., Brief.
Wieniawski, Brief.

Außer diesen Autographen finden sich noch eine Reihe anderer Manuskripte in der Bibliothek, so vor allem ein

Graduale,

dessen genaue Beschreibung ein der Innenseite des Deckels eingeklebter Ausschnitt aus einem Katalog gibt, die ich am besten daher reproduziere.

Graduale de tempore omnius anni

square roy. folio; magnificent Manuscript on very stout Vellum. written in enormous Gothic letters and square musical notes, beautifully ornamented with 8 initial letters, historiated with Miniatures of Sacred Subjects and 8 superb Borders, painted with figures of great dignitaries and their coats of arms, and of Birds, Flowers, Insects etc., beautifully illuminated in gold and colours, as well as decorated with an immense number of painted capitals; old russia with claps.

From the coats of arms and the portraits of the noble personages, lay and clerical, which fill the borders of this imposing volume, we may conclude that it was executed by order of one of the princes who assisted at the coronation of Maximilian as King of the Romans, although from the costly and magnificent scale on which the calligrapher worked he was unable to finish his labour till seven years later.

The name of Leonard of Aachen deserves special record as that of a scribe and artist of extraordinary power.

Am Schluß der Handschrift steht der folgende Vermerk:

Exemplar Graduale de tempore totius anni. Completum per me fratrem Leonardum de Aquisgrano. Anno dni Millesimo Quadringentesimo Nonagesimo quarto. In die sancte Cecilie virginis et mris. Inceptum vero in Anno nonagesimo tertio. In Octava scti Augusti epi.

Neben diesem Graduale verdient insbesondere noch ein

Antiphonale

Erwähnung. Das Titelblatt trägt die Inschrift:

Antiphonale ad usum Canonicorum regulorum S. Crucis. Parisiis Perfectum et absolutum Anno Domini 1695.

Auch dieser Handschrift — wegen ihrer ganz wundervollen Miniaturen

vom kunsthistorischen Standpunkt aus von außerordentlichem Interesse — ist auf einem Blatt Papier eine erschöpfende handschriftliche Beschreibung beigegeben, die ich zum Abdrucke bringe.

Folio maximo. Manuscrit du 17ème Siecle sur parchemin velin de 228 pages, 78 cent. de haut et 56 cent. de largeur. Ce superbe manuscrit employé au sacre de Charles X est extraordinaire par sa grandeur et la beauté de ses miniatures qui sont au nombre de 272 petites et de 53 grandes formées presque toutes de grandes lettres initiales et quelques-unes de paniers de fleurs. La première grande miniature représentant Jésus Christ au moment de sa sépulture est un véritable tableau de maître. Vient ensuite l'entourage de la première page, formant tableau tout autour et dont la haute représente les bergers à la crêche morceau digne de Lebrun auquel ces peintures sont attribuées. Epoque de Louis XIV vers 1685 à 1695. On remarque également aux pages 29, 40, 41, 98, 147 des miniatures d'une délicatesse et d'une exécution parfaites, entre autres un panier de fleurs que Redouté n'eut pas désavoué.

La couverture en maroquin violet avec ornémens aux quatre coins en cuivre dorés porte d'un coté le ciffre de Charles X et de l'autre les mots «Domine salvum fac Regem». Une grande plaque au milieu avec une croix et des fleurs de lis, deux grands fermoirs avec serrure dorée completent l'ornement de ce magnifique volume qui a quelque rapport avec le beau Manuscrit de la Bibliotheque de Rouen.

Tritt bei diesen beiden Handschriften das rein musikalische Interesse gegenüber dem kunsthistorischen mehr in den Hintergrund, so birgt die Bibliothek andererseits eine Reihe anderer Handschriften, die von hohem musikgeschichtlichem Werte sind. Allen voran ist hier ein Sammelband aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts zu nennen: er enthält in Partitur Vokal-Musik des 16. Jahrhunderts in seltener Reichhaltigkeit. Die Handschrift ist in Leder gebunden, Groß-Folio-Format, hat aber leider durch Feuchtigkeit (Seewasser) gelitten. Zweifelhaft ist es, ob sie wirklich von ihrem ersten Besitzer geschrieben worden ist, den folgende, auf der ersten Seite zu findende Überschrift angibt:

ffrancis Sambrook his book.

Einige Bemerkungen über diesen ersten Besitzer sowie über die Handschrift selbst finden sich auf dem Vorsatzblatte, augenscheinlich von den späteren Besitzern, deren Unterschriften sich auch auf der Innenseite des Einbandes finden, geschrieben. Sie lauten:

NB. All Leaves that are torn out of this book were plain ones and very much damaged by Sea-water.

All the following Music was wrote out of the Vatican (or Pope's Library) at Rome.

[Von einer anderen Hand geschrieben] J do not find any authority for this assertion of Doctor Alcock. John Parker.

The name of Francis Sambroke (the same whom I suppose to have been former possessor of this book) is subscribed to a Copy of Verses printed together with Milton's Sonnet in a Collection of "Choice Psalmes put into Musick for three Voices composed by Henry & William Lawes". — Published with an engraved head of King Charles I. in 1648.

[Wieder eine andere Hand] Francis Sambrooke died 1660 aged 70 and was buried in Salesbury Cathedral. Edward F. Rimbault.

Die Handschrift selbst enthält folgende Stücke [Nummerierung und Autoren so, wie sie dort angeführt sind]:

Digitized by Google

1. Tristis es anima Orlando di Lasso
2. Credidi » » »
3. Vota mea » » »
4. Veni in hortum » » »
5. Angelus ad Pastores » » »
6. In me transierunt » » »
7. Pater noster Pietro Philippi
8. Iste est Johannes » »
9. Ego sum panis » »
10. Et panis » »
11. Disciplinam » »
12. Ave verum » »
13. Maria Magdalena » »
14. Via Sion lugera » »
15. Surge Petre » »
16. Gaude Maria Virgo » »
17. Mulieres » »
18. Alma redemptoris » »
19. Beatus Laurentius » »
20. Domine Deus meus » »
21. Lulla Lullabie William Bird
22. Be still my blessed babe » »
23. Why do I use my paper » »
24. Nil majus superi videre [Anonym] (in margine: ex libris Henry 8. circa ã 1520).
25. 2[d] Part. Ille Musarum naufragos in fine: in laudem Henrici 7. (Nr. 24 und 25 sind über einen cantus firmus mit dem Texte: Henricus Dei gratia Angliae rex.)
26. Ascendere Christus Ludovicus a Victoria
27. Ascendit Deus »
28. Dum complereretur »
29. Gaude »
30. Alma redemptoris »
31. Cum beatus Ignatius »
32. Ignis Crux hostiae »
33. Out of the deeps Thomas Lupo
34. Hierusalem » »
35. Salva nos » »
36. O vos omnes » »
37. Miserere mei » »
38. Hear my prayers » »
39. Heu mihi » »
40. Miserere mei » »
41. When David heard Thomas Wilks
42. (2[d] Parte) O my sonne Absalon » »
43. Miserere nostri William Daman
44. Precamur White
(Lauter geschwärzte Breven.)

Motetti a 5 di Alfonso Ferrabosco Figliulo.

1. Ego sum.
2. O nomen Jesu.
3. Ego dici.
4. Convertere.
5. Ubbi duo.
6. Libera me.
7. Domine.
8. Noli me procere.
9. Laboravi.
10. Lamentatio.
11. Tribulationem.
12. O Domine.
13. Fortitudo mea.
14. Sustinuit.

Qui consolabatur me Clemens non papa
23. E so come Marenzo
25. Laura »
26. Si chio non veggia »
27. Il vago »
28. (2[d] Part) E dicea Marenzo
29. Sole e pensoso »
30. (2[d] parte) Si ch' io mi cred' »
31. Vivo in guerra [Anonymus]

Motetti di Alfonso Ferrabosco il Padre a 6.

1. Exaudi Deus.
2. (2[da] Pars) Quoniam.
3. In Monte Oliveti.
4. Da Pacem.
5. Tibi soli.
6. (2[da] Pars) Ecce enim.
7. Incipit Lamentatio.
8. Inclina Domine.
9. Afflictus sum.
10. (2[da] Pars) Ne derelinques me.
11. Heu mihi.
12. Salva nos.
13. Timor et tremor.
14. (2[da] Pars) Exaudi Deus.
15. Domine non secundum.
16. Decantabat.
17. Cantabo Domino (Canon in subdiapente).

Madrigali a 6.

1. Dolce guerriera.
2. Ma se con l'opro onde.
3. Grave pene in Amor.
4. Cosi nell' aspettar.
5. Interdette.
6. Se lungi del mio Sol.
7. Ecce ch' un altra volta.
8. (2da Parte) Et se di vero Amor.
9. Vergine bella.
10. (2da Parte) Vergine saggia.
11. (3a Parte) Vergine pura.
12. (4a Parte) Vergine santa.
13. (5a Parte) Vergine sol al mondo.
14. (6a Parte) Vergine chiara.
15. (7a Parte) Vergine quanti lagrime.
16. (8a Parte) Vergine tale.
17. (9a Parte) Vergine in cui.
18. (10a Parte) Vergine humana.
19. (11a Parte) Il di s'appressa.
20. Mentre ch' il cor.
21. (2a Parte) Quel foco e morto.
22. Se pur e ver.
23. Quel sempre acerbo.
24. Io vo piangendo.
25. (2a Parte) Si che s'io.
26. Valle che di Lamenti.
27. (2a Parte) Ben riconosco.
28. Lasso me.
29. (2a Parte) Cerco fermar.
30. Hor vedi Amor.
31. (2a Parte) Tu sei prigion.
32. Non e lasso.
33. Voi volere.
34. Gia disfatt' ha.
35. Esser non puo.
36. Benedetto sia 'l giorno.
37. (2a Parte) Benedette le Voce.
38. Ogni loco.
39. O remember not.
40. Questi ch' inditio.
41. Con lagrime.
42. (2a Parte di Si lugi) Sola voi.
43. Fui vicin al ceder.
44. (2a Parte) Hor com' angel.
45. [ohne Text] Di sei Bassi.
46. [ohne Text] Di sei Soprani.

Guillermo Daman.

Madrigali a 6 di Luca Marenzo.

1. Laura serene.
2. (2a Parte) Le quali.
3. Cantai.
4. (2a Parte) Che la mia donna.
5. Baci. (1a Parte) Baci soavi.
6. (2a Parte) Baci amorosi.
7. (3a Parte) Baci affamati.
8. (4a Parte) Baci cortosi.
9. (5a Parte) Baci si me non mirate.
10. Vivro.
11. Dansana.
12. Per duo coralli.
13. Arsi.
14. (2a Parte) Lasso.
15. O dolorosa.
16. Tutte me squadri.
17. Ahi me.
18. Dice la mia.
19. Occhi sereni.
20. Ne fero sdegno.
21. (2a Parte) Tal che.
22. Del cibo.
23. (2a Parte) Con quella man.
24. Di lagrime.
25. Vattene anima.
26. Nel piu fio riso.
27. La di partita.
28. Crudel.
29. Deh rinforza.
30. Parto da Voi.
31. Non e questa.
32. Come fuggir.
33. Ecco ch' il ciel.
34. Ben mi credetti.
35. Vaneggio.
36. Mentre fia caldo.

Laboravi Jac.
Pavana Jacomo Aquilino Dano.

Madrigali a 6 di Pietro Philippi.

1. Lascian le fresche.
2. Si mi dicesti.
3. Il dolce mormorio.
4. Amor.
5. (2ª Parte) La Ninfa.
6. (3ª Parte) Cosi con lieto.
7. Baciai.
8. (2ª Parte) Baciai.
9. Apra.
10. (2ª Parte) Quel mentre.
11. Poi che voi.
12. Io son ferito.
13. Ut re mi fa sol la.
14. Qui sotto ombrosi.
15. Scherza Madonna.
16. Era in Aqua.
17. Lasso non e morir.
18. Nero manto.
19. Questa vita.
20. Porta nel Viso.
21. (2ª P.) Quando Urania.
22. (3ª P.) E quando fra le rose.
23. Correa vezzosamente.
24. Deh ferma.
25. Non e piu cor.
26. Non e ferro.
27. (1ª P.) Chi vuol veder.
28. (2ª Parte) Chi vuol veder.
29. (3ª P.) Chi vuol veder.
30. (4ª P.) E chi saper.
31. Fece da voi.
32. Di perle lagrimose.
33. Chi vi mira.
34. Mentre her.
35. (2ª P.) Mentre di degl'.
36. Cantai.
37. (2ª P.) Resto.
38. (2ª P.) d'Io son ferito S io t' ho ferito.

Pavan Passamezzo di Pietro Philippi à 6.

5 Stücke.

Madrigali a 6 di diversi Authori.

1. Nasce la penna mia — Alessandro Strigio
2. Questi ch' inditio »
3. Partiro dunque »
4. Dolce mi ben »
5. Alma che da celesti »
6. Amor m' impenna »
7. All' acqua sagra »
8. Hor se mi mostra »
9. (2ª P.) Sento venir »
10. Ecco che pur mi lascio — Joseppo Biffi
11. Siete le Muse piglia il lauro per la tua Laura. — Francesco Rovigo
12. Hor che l'aura — Felice Anerio
13. L'aura che noi circonda » »
14. Dolcissimo riposo » »
15. Questa che' l cor » »
16. Riser le piaggie » »
17. (2ª Parte) Non posso » »
18. Non potean » »
19. Come potro » »
20. Pensai » »
21. Come ne caldi estivi » »
22. Sestina » »
    (1ª P.) Gia disfatto ha » »
23. (2ª P.) Esser non puo » »
24. (3ª P.) I non hebbi » »
25. (4ª P.) O bella senza » »
26. (5ª P.) Corran da gl'occhi » »
27. (6ª P.) Ma di stare — Felice Anerio
28. (7ª P.) Canon a 8 » »
    Io mi distruggo al sol » »
29. S'io esca vivo — Orlando di Lasso
30. Io no piangendo — Andrea Gabrieli
31. Tirsi — Benedetto Pallavicini
32. (2ª P.) Freno »
33. (3ª P.) Cosi moriro »
34. (1ª P.) Judir che »
35. (2ª P.) I capai »
36. Occhi leggiadri »
37. Chi vi bascia »
38. Donna gentile e bella »
39. Aventurose spoglie »
40. Deh scenn' il foco. »
41. Crudel perche »
42. Parte la Vita »
43. I lieti aurati »
44. In boschi Ninfa »
45. (1ª P.) Vaga — Benedetto Pallavicini
46. (2ª P.) Cosi forse »
47. Parto mi Donna »
48. Gentil Pastor »
49. Ohime e come »
50. Rose »
51. Vorrei mostrar »
52. Bene mio »
53. Deh perche lagrimar »
54. Nel dolce seno »

55. (2ª P.) Quand ella B. Pallavicini
56. O fortunati »
57. Sedea fra gigli »
58. La bella chioma Rinaldo del Mel
59. (2ª P.) Le belle mani »
60. Soura le verdi chiome »
61. (2ª P.) Et alteri »
62. Poi che del mio »
63. Sestina »
Mandomi un giorno »
64. (2ª P.) Indi per alto mar »
65. (3ª P.) In mi boschetto novo »
66. (4ª P.) Chiara fontan' »
67. (5ª P.) Una strania Fenice »
68. (6ª P.) Al fin Vid' io »
69. (7ª P.) Canzon tu poi »
70. Infelice mio caro »
71. (2ª P.) Ahi fiera »
72. Assisso soura »
73. Arsi del Vostr' Amor Giulio Heremita
74. I Vaghi fiori »
75. Donna felice e bella »
76. Poi che 'l mio largo »
77. Amor, se de begl' occhi »
78. La mia Stellina Agostino Agazzari
79. (2ª P.) E mentre per uscir »
80. Care lagrime mie »
81. Parto da Voi »
82. D'amoroso »
83. Hor benevenuto »
84. Mentre da vaghi Gio. Francesco Anerio
85. Calda pioggia Thomaso Giglio
86. (2ª P.) Vani Pace »
87. Quando fra belle Ninfe Scipione Spavento
88. De se mostrar Antonio il Verso
89. Se qual dolor Antonio il Verso
90. Ahi chi mi porg' Vincenzo Passerini
91. Che soave Tomaso Giglio
92. Gia primavera Gio. Battista Lucatello
93. Io vidi amor Giovanni di Marque
94. La gioventta Lelio Bertani
95. Chi vuol vedere Antonio Orlandini
96. Ninfe Giaches de Vuert
97. Verdo lauro Annibal Stabile
98. Cresci bel Verde Leonardo Meldert
99. Mentre io fuggia Alessandro Milleville
100. Del secco incolto Gio. Battista Moscaglia
101. Amor che vide Paolo Bellasio
102. Fuggendo irai Hippolito Baccusio
103. Et arde ad Amaranta Lelio Bertani
104. La Vaga Marc' Antonio Ingegneri
105. Laura con Armonia Cornelio Verdoncg
106. Chi credo Giovanni Croce
107. Son questi Gio. Giacomo Gastoldi
108. Sorgea l'Aurora Rinaldo del Mel
109. (2ª P.) Fillida mia » »
110. Solo e pensoso Hippolito Baccusi
111. (2ª P.) Si ch'io mi cred »
112. Gia fu mia dolce Lelio Bertani
113. Occhi miei Hippolito Baccusi
114. (2ª P.) Care lagrime mie »
115. Ahi crud' Amor Hippolito Sabino
116. Deh non piu Giovanni di Macque
117. Amor, Io sent' » »
118. Un giorno a Pale Hippolito Baccusi
119. Hor ch'ogni Vento Horatio Vecchi
120. Su le fiorite Tiburtio Massaini
121. Se cantano Giov. Gabrieli
122. Smerald' eran Giulio Eremita
123. Ovetra l'herbe Giovanni Croce
124. Di Pastorali Leon Leoni
125. Da lo spuntar Costanzo Porta
126. Giunta qui Dori Giovanni Cavaccio
127. Al Folgorante Giovanni Coprario
128. Ah quelle labra » »
129. Christ rising againe William Byrd
130. Christ is risen » »

Madrigali a 8 di Pietro Philippi.

1. Questa che co begl.
2. Come potro gia mai.
3. Hor che dal sonno.
4. Donna mi fuggi.
5. Se per gridar.
6. Filli leggiadra.
7. (2ª P.) Mesto.
8. (3ª P.) Deh torna Filli.

Die übrigen Blätter sind durch Eindringen von Feuchtigkeit (Seewasser) derart beschädigt, daß sie unleserlich sind.

Zu dieser Handschrift gesellen sich noch einige andere, nicht so umfangreiche, von denen aber jede einzelne bedeutendes Interesse beansprucht.

[Die Titel sind hier der Katalogisierung entsprechend gegeben.]

Anthems, Psalms, Sampson & by Hooper, Hart, Davy & Ms. 19. Jhdt.

Ariette Veneziane. Ms. 18. Jhdt.

Ariosti, Attilio.
Cantate e Lezioni [per il Clavicembalo] London 1728. Ms. 18. Jhdt.

Blangini, Felice.
Arien und Duette.
2 Bände. Ms. 18. Jhdt.

A Catalogue
of all the Musick-Bookes that have been printed in England either for Voyce or Instruments.
Ms. 17. Jhdt.

Coperario [Cooper], John.
Fancies for two viols and basse.
Ms. 17. Jhdt.

English Songs.
Songs put unto the violl: and lute.
Ms. 17. Jhdt.

Englische Lieder für Singstimme und Baß. [Sammelband.]
Als Komponisten werden genannt: John Wilson, William Lawes, Henry Lawes, Thomas Charlis, John Taylor, Charles Colman, John Atkins, Robert Johnson, John Gamboll. Ms. 17. Jhdt.

John Gamble his booke
1659 anno domino.
Enthält Kompositionen von John Wilby, Henry Lawes, John Willson, William Lawes, Robert Johnson, W. Webb, John Gamble, Robert Smith, Thomas Brewer, Walter Yourkner (?).
Ms. 17. Jhdt.

Pammelia.
Musick's Miscellanie or mixed varietie of Pleasant Roundelays and Delightful Catches of 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10 Parts etc. London, Printed by William Barley 1609.
Handschriftliche Kopie zusammen gebunden mit

Deuteromelia or the Second Part of Musick. Melodie etc.
London printed for Thomas Adams 1609. Handschriftliche Kopie.

Part-songs and instrumental music of the 16th century.
6 Stimmhefte. Ms. 16. Jhdt.
Enthält Kompositionen von Amner, Batson, Bird, Clemens non papa, Deering, East, Gibbons, Lupo, Luca Marenzo, Morley, Mundy, Nicolson, Smith, Strogers, Tallis, Tompkins, White, Wilby, Wilkes.

Vinctilla, Johannes Franciscus.
Traktat über Komposition.
Handschriftl. a. d. Anf. d. 16. Jhdt.

Virginal music.
Sammelband. Ms. 17. Jhdt.
Enthält Kompositionen von Dr. Bull, John Cobb, Benjamin Cooseus, Hugh Facy, Chr. Gibbons, Orl. Gibbons, Gibbs, Thomas Heardson, Monsieur Labar, Lock, Mercure, Mr. Philipps, John Roberts, Benjamin Rogers, Tho. Tomkins, Monsieur Tresor.
Eingeklebt ein Bild von Christopher Gibbons. MDCLXIV.

Virginal music.
Sammelband. Ms. 17. Jhdt.
Enthält Kompositionen von Amner, Bartlet, Bird, Bull, Est, Farnaby, Gibbons, Holmes, Mels, Morley, Peter, Tompkins, Thos. Weelkes.

Virginal music.
Music for the Virginal and harp-

sichord, collected from Queen Elizabeth's Virginal book and other Mss.
Ms. 19. Jhdt.

Weelkes, Thomas.
Ayres or Phantastiche Spirits for 3 Voices by Thos Weelkes. With divers Madrigals by Rich. Deering & other Authors.
Ms. 17. Jhdt.
Enthält noch Kompositionen von W. Child, Deering, Richard Gibbs, Jeffries, Henry Lawes.

Nach den Handschriften verzeichne ich folgende

Druckwerke.

A. Theoretische Werke.

Aaron, Pietro.
Toscanello in musica. Nuovamente stampato. Vinnegia 1539.

Alard, Lambert.
De veterum musica liber singularis: In fine accessit Pselli sapientissimi Musica e Graeco in Latinum .... translata.
Schleusingae 1636.

Alstedius, Joh. Henr.
Encyclopaedia septem tonis distincta.
Herbornae: Nassoviorum 1630.

Alstedius, J. H.
Templum musicum or the musical synopsis .... etc. Faithfully translated out of Latin by J. Birchensha.
London 1663.

Aristoxenus.
Aristoxeni harmonicorum elementorum libri III; Cl. Ptolemaei harmonicorum, seu de musica lib. III Aristotelis de objecto auditus fragmentum ex Porphyrii commentariis. Omnia nunc primum Latine conscripta et edita ab Ant. Gogavino Graviensi.
Venetiis 1562.

Aristoxenus.
Aristoxenus, Nicomachus, Alypius auctores musices antiquissimi hactenus non editi. J. Meursius nunc primus vulgavit et notas addidit.
Lugduni Batavorum 1616.

Artusi, Giovanni Maria.
L'arte del contraponto.
Venetia 1598, 1600.

Artusi, Giovanni Maria.
L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica. Novamente stampato.
Venetia 1600.

Berardi, Angelo.
Documenti Armonici.
Bologna 1687.

Berardi, A.
Ragionamenti musicali.
Bologna 1681.

Bermudo, Joan.
Comiēca el arte tripharia.
Ossuna 1550.

Beurhusius, Fridericus.
Erotematum musicae libri duo.
Noribergae 1580 (?).

Boethius, Anilius M. T. S.
Arithmetica Geometria et Musica.
Venetiis **1492.**

Boethi, Anitii Manilii Severini
Philosophorum et Theologorum principis opera omnia.
Basileae 1570.

Bononcini, G. M.
Musico prattico.
Bologna 1673.

Bontempi, G. A. A.
Historia musica.
Perugia 1695.

Butler, Charles.
Principles of Musick.
London 1636.

Campion, Thomas.
The art of descant or composing of musick in parts.
London 1664.

Digitized by Google

Capella, M. M. F.
Opus M. Capelle de nuptiis philologiae et Mercurii libri duo . . . . de musica libri septem.
Vincentiae **1499.**

Cassiodorus, M. A.
Opera omnia.
Rotomagi 1679.

Caus, Salomon.
Institution harmonique.
Francfort 1615.

Cleonidas.
Hoc in volumine haec opera continentur: Cleonidae harmonicum introductorium interprete G. Valla Placentino.
Venetiis **1497.**

Descartes, René.
Renati Des-Cartes musicae compendium.
Francofurti 1695.

Descartes, R.
Renatus Des-Cartes excellent compendium of musick: with necessary and judicious animadversions thereupon. By a person of honour [i. e. W. Brouncker Viscount.
London 1653.

Doni, G. B.
Compendio del trattato de generi e de' modi della musica.
Roma 1635.

Doni.
De praestantia musicae veteris.
Florentiae 1647.

Euclid.
Euclidis rudimenta musices. Ejusdem sectio regulae harmonicae.
Parisiis 1557.

Faber, Gregor.
Musices practicae erotematum libri II.
Basileae 1553.

Fabri, Jacobi Stapulensis Elementa zusammen mit
Jordani Nemorarii Arithmethica Epitome in libros arithmeticos divi Boetii.
Rithmimachie ludus.
Parhisij **1496.**
[siehe auch unter Le Fèvre d'Etaples.]

Fludd, Robert.
Tractatus secundi pars II de templo musicae.
In Oppenheimio 1618.

Folianus, Ludovicus.
Musica theorica.
Venetiis 1529.

Froschius, Joannes.
Rerum musicarum opusculum.
Argentorati 1535.

Fux, J. J.
Gradus ad Parnassum.
Vienna 1725.

Fux, J. J.
Gradus ad Parnassum. Übersetzt von Lorenz Mizler.
Leipzig 1742.

Gaforus, Franchinus.
Practica musicae.
Mediolani **1496.**

Gaforus, F.
Theorica musice.
Mediolani **1492.**

Gaforus, F.
Practica musicae.
Venetiis 1512.

Gafurius.
De harmonia musicorum instrumentorum opus.
Mediolani 1518.

Galilei.
Dialogo della musica antica et della moderna.
Fiorenza 1581.

Galliculus, Johann.
Libellus de compositione cantus.
Vitebergae 1546.

Glanvilla, Bartholomaeus de.
Incipiunt tituli librorum et capitulorum venerabilis Bartholomei Anglici de proprietatibus rerum.
Nurenberge **1483.**

Isidorus, St.
Isidorus ethimologarium (?) idem de summo bono.
Venetiis **1493.**

Le Fèvre, Jacques d'Étaples [Faber Stapulensis].

Musica libris quatuor demonstrata. Parisiis 1552.

Lippius, Joannes.
Synopsis musicae novae.
Argentorati 1612.

Listenius, Nicolaus.
Musica . . . . . ab authore denuo recognita.
Lipsiae 1543.

Lusitano, Vincentio.
Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato etc.
Venetia 1561.

Meibomius.
Antiquae musicae auctores septem.
Amstelodami 1652.

Mengoli, Pietro.
Speculationi de musica.
Bologna 1670.

Mersenne, M.
Harmonicorum libri XII.
Lutetiae Parisiis 1636.

Morley, Th.
A plaine and easy introduction to practicall musicke.
London 1597, 1608.

Nasarre, Pablo.
Fragmentos musicos.
Madrid 1700.

Ornithoparchus, Andreas.
A. Ornithoparcus his micrologus or Introduction containing the art of singing. Digested into foure bookes. Also the dimension and perfect use of the monochord, according to Guido Aretinus. By John Douland lutenist.
London, T. Adams 1609.

Papius, Andreas.
And. Papius Gaudensis de consonantiis seu pro diatessaron libri duo.
Antverpiae 1581.

Penna, L.
Li primi albori musicali.
Bologna 1684, 1696.

Playford, John.
A breefe introduction to the skill of musick.
London 1654.

Playford, J.
An introduction to the skill of musick.
Ausgaben: London 1687, 1697, 1748.

Ponzio, Pietro.
Dialogo del R. M. Don Pietro Pontio Parmigiano ove si tratta della theorica e prattica di musica.
Parma 1595.

Praetorius, Michael.
Syntagma musicum.
Wolfenbüttel 1615—1620.

Printz, Wolfgang Caspar.
Phrygius Mitilenaeus.
Dresden 1696.

Ptolemaeus, Claudius.
Harmonicorum sive de musica libri tres. J. Wallis edidit.
Oxonii 1682.

Quintilianus, Marcus Fabius.
Quintiliani institutiones cum comment. L. Vallensis: Pomponii: ac Sulpitii [Herausgegeben von Omnibonus Leonicenus.]
Venetiis **1494.**

Reisch, Gregor.
Margarita philosophica.
Friburgi 1503, Basileae 1583.

Rhaw, Georg.
Enchiridion utriusque musicae practicae a G. R. ex variis musicorum libris pro pueris in schola Vitebergensi congestum.
Viteberge 1536, 1546.

Simpson, Christopher.
A compendium of practical musick.
London 1667, 1678, 1722, 1732.

Tigrini, Oratio.
Il compendio della musica.
Venetia 1588.

Wilphlingsederus, Ambrosius.
Erotemata musices.
Noribergae 1563.

Wollick, Nicolaus.
Opus aureum, Musice castigatissimum de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans . . . .
Colonie 1505.

Zacconi, Lodovico.
Prattica di Musica.
Venetia 1592.

Zarlino, G.
Istitutioni harmoniche.
Venetia 1573.

B. Praktische Musik.

Agricola, Martinus.
Ein kurz deudsch Musica. Mit LXIII schonen lieblichen Exempeln zu vier Stimmen verfasset. Gebessert mit VIII Magnificat.
Wittemberg 1528.

Lasso.
Patrocinium musices. Missae aliquot quinque vocum.
Monachiis MDLXXXIX.

Lotti, Antonio.
Duetti terzetti e madrigali a piu voci.
Venezia, A. Bortoli 1705.

Parthenia or the Maydenhead of the first Musick that ever was printed for the Virginals. Composed by three famous Masters: William Byrd, Dr. John Bull, and Orlando Gibbons. Printed for John Clarke 1655.

Außerdem liegen noch ungefähr 50 Bände englischer Opern aus dem 18. Jahrhundert, sogenannte *Ballad-Operas*, vor.

Digitized by Google

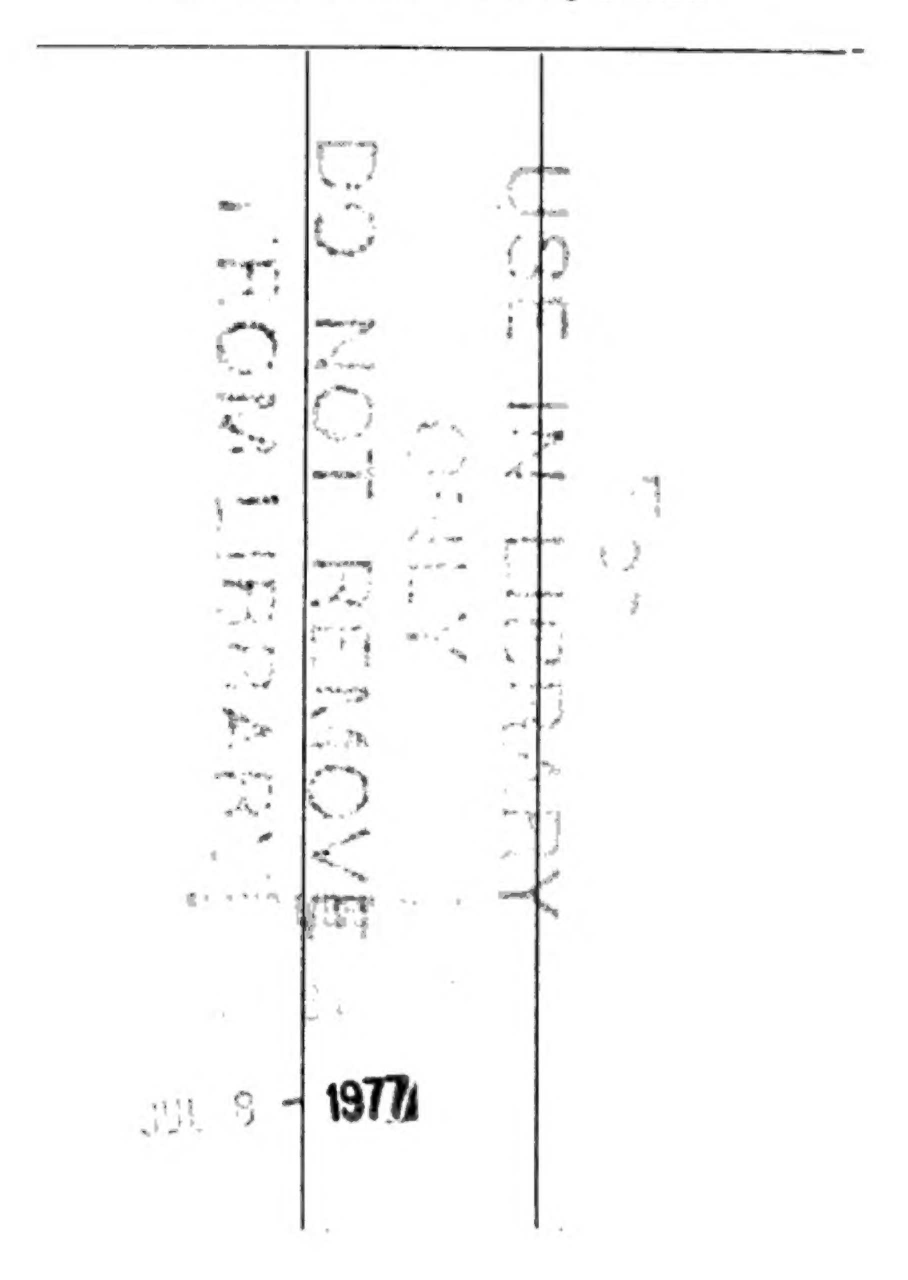
Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Manuskripte und andere Sendungen beliebe man zu richten an einen der Herausgeber: Prof. Dr. **Oskar Fleischer**, Berlin W. Motzstraße 17 und Dr. **Johannes Wolf**, Berlin N. O. Prenzlauer Allee 30.

Digitized by Google

Digitized by Google

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below



Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 006 597 582

Music

Send to dept.

ML5
I61
4
1902-1903

MU
REF

Digitized by Google

Digitized by Google